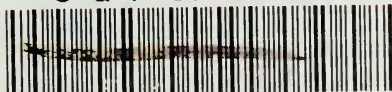
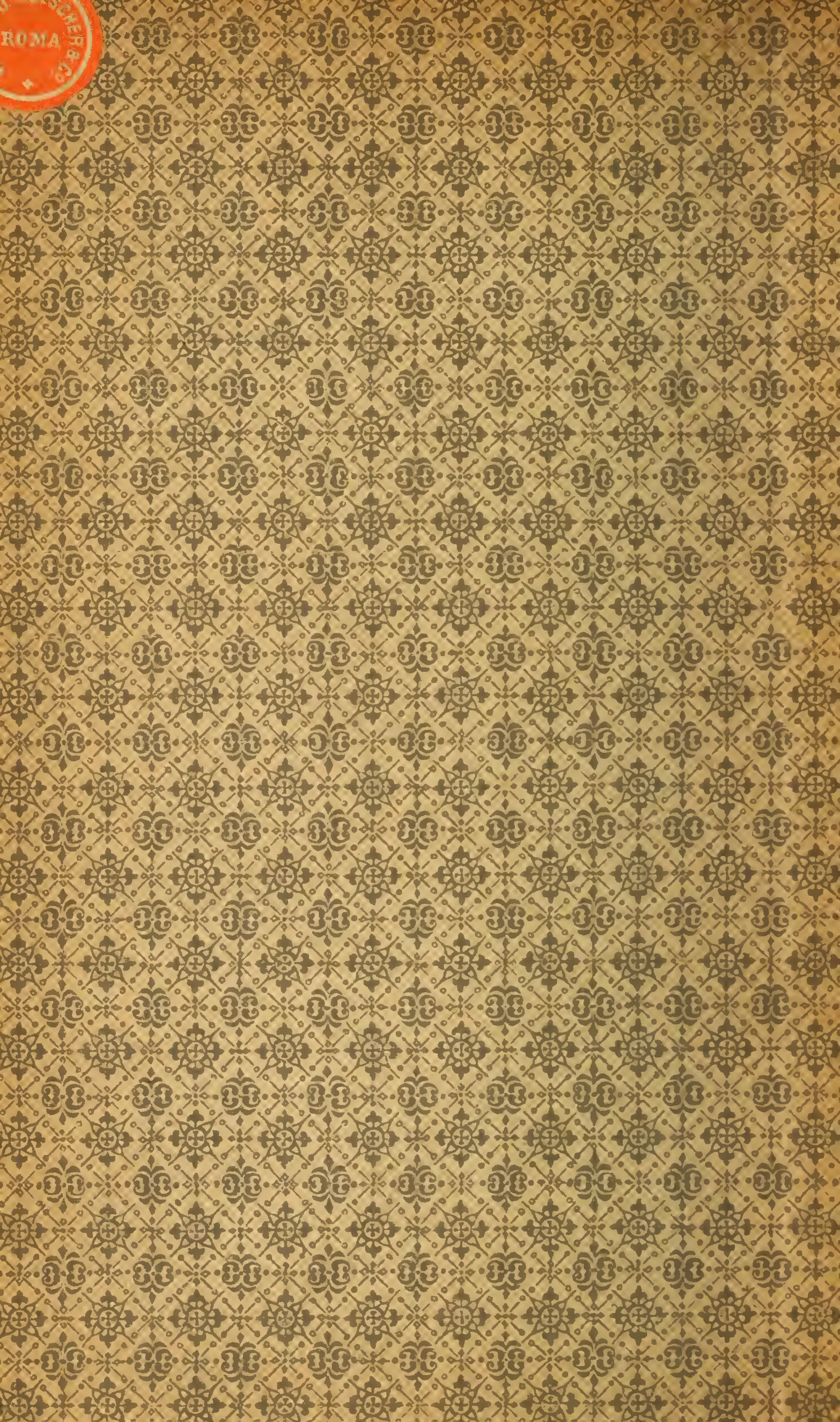
HELBIG

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE

DE ROME

II


U d'/ of Ottawa
39003000491638


ROMA

GUIDE

DANS LES

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE

DE ROME

CE

GUIDE

DANS LES

MUSÉES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE DE ROME

IIe VOLUME

LES VILLAS, LE MUSÉE BONCOMPAGNI, LE PALAIS SPADA, LES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU VATICAN, LE MUSÉE DES THERMES

PAR

WOLFGANG HELBIG

LE MUSÉE ETRUSQUE DU VATICAN, LE MUSÉE KIRCHER ET LE MUSÉE PRÉHISTORIQUE DU COLLÈGE ROMAIN

PAR

EMILE REISCH

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR

J. TOUTAIN

MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME



LEIPZIG
LIBRAIRIE KARL BÆDEKER
1893

438924



N
2810
.H52
1893
V.2

TABLE DES MATIÈRES

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/guidedanslesmuse02helb

Villa Albani.

Le catalogue le plus récent est: Morcelli, Fea, Visconti, Description de la villa Albani. Rome 1869.

A l'extrémité du chemin, qui longe le mur à gauche de la porte par laquelle on entre dans la villa, est placée une

705 (864) **Meta avec décoration en relief.**

Restaurations: la pointe de la meta et la partie inférieure du tronc de cône.

Les bas-reliefs, qui entourent la partie inférieure de ce monument, représentent un Satyre et trois Bacchantes qui dansent, tandis qu'une autre femme joue de la cithare. Ces cinq figures reproduisent des types qui se retrouvent très fréquemment sur les bas-reliefs néo-attiques (cf. nrs. 556, 578, 785). Aux saillies de la partie supérieure on avait l'habitude de suspendre des couronnes; aussi quatre couronnes y ont été sculptées. Près de la pointe l'artiste a représenté une massue et un pedum, qui sont attachés à la meta par un large ruban, et qu'il faut sans doute considérer comme les symboles de la tragédie et de la comédie (voir nrs. 271, 272). Il est impossible d'admettre que ce monument ait réellement servi de meta dans un cirque: les dimensions en sont trop petites, et d'ailleurs les sujets des bas-reliefs n'ont aucun rapport avec les courses. Il est plus probable que cette meta faisait partie d'un monument funéraire, et qu'elle y figurait en quelque sorte le but de la carrière humaine. Les motifs empruntés à la vie du cirque reviennent souvent sur les sarcophages

romains (voir nrs. 336—339); ce symbolisme était donc familier au public de l'époque impériale. De même on trouverait beaucoup de sarcophages sur lesquels les attributs scéniques et la danse bachique (cf. n. 432) ont un sens funéraire. Toutefois d'autres hypothèses sont encore possibles; on peut supposer par exemple qu'un Romain, retiré de la vie publique, a fait dresser dans sa villa cette meta en marbre, pour symboliser le terme de sa carrière politique ou militaire.

Zoega, Bassi rilievi antichi di Roma I 34. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 611 n. 1. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 87 n. 4.

Portique du bâtiment principal.

706 (51) **Statue d'homme assis**; fortement restaurée.

Le corps a la même attitude que dans les statues de Jupiter (Zeus) assis. La tête, couronnée de lauriers, (restauration: le nez) qui a été placée sur ce corps est bien antique; mais il est presque certain qu'elle n'appartient pas à la statue; le cou, qui la réunit au buste, est tout entier moderne. Cette tête présente une ressemblance superficielle avec les portraits d'Auguste.

Clarac IV, pl. 912 A n. 2334 A. Cf. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 32 n. 22.

707 (52) **Buste hermétique de Mercure (Hermès).**

Restaurations: le nez et les lèvres.

Le fût porte trois inscriptions, deux épigrammes en latin et un en grec. Ce dernier texte nous fait connaître le nom du dédicant, qui demande à Mercure (Hermès) de le protéger, lui et sa maison; les deux inscriptions latines énumèrent les attributions de Mercure; toutes deux nous apprennent qu'il est l'inventeur de la palaestra. Ce trait particulier a sans doute déterminé le caractère propre de ce type; car il diffère des représentations ordinaires de Mercure; le visage large et vigoureux et la nuque puissante rappellent les images d'Hercule.

Corpus inscr. gr. III 5953. Braun, Ruinen und Museen p. 620 n. 7. Kaibel, Epigrammata graeca ex lapidibus collecta n. 816.

708 (61) **Statue d'une femme assise tenant des immortelles à la main;** fortement restaurée.

Trouvée dans la Via Baccina entre le Quirinal et l'Esquilin.

La tête (restaurations: le nez, les lèvres, les oreilles) est d'un mauvais travail; d'après le style et la coiffure, elle date de l'époque d'Hadrien ou des Antonins; mais elle n'appartient pas au corps, dont l'exécution est excellente, et qui doit être considérée comme une œuvre du commencement de l'empire.

Clarac V, pl. 956 n. 2456. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 618 n. 4.

709 (66) **Base ronde, Hécate (?) et les Saisons.**

Sur cette base sont représentées les quatre Saisons et une divinité tenant deux torches, dans laquelle il faut probablement reconnaître Hécate considérée comme déesse de la lune (cf. n. 619). La jeune fille, qui marche immédiatement derrière elle, et qui tient de la main droite une couronne, de la main gauche un bouquet d'épis et de têtes de pavot, personnifie l'été. La figure suivante, dont les attributs sont une corbeille et un chevreau, est interprétée d'habitude comme une personnification du printemps; mais il semble plus juste, dans le cas présent, d'y voir une image de l'automne. Viennent ensuite l'Hiver, qui s'avance chargé de gibier, et le Printemps, qui portait sans doute des fleurs dans le pli de son manteau. Cette série des Saisons commence par l'été; il est donc probable que le motif de ce bas-relief a été inventé dans un pays, où l'année commençait en été. Nous pensons aussitôt à l'Attique où le premier mois de l'année était le mois d'Hékatombaion, qui correspond à la seconde moitié de juillet et à la première moitié d'août.

Zoega, Bassi rilievi II 94. Millin, Gal. myth. pl. 26, 92. Hirt, Götter und Heroen T. 4, 33. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 184, 250 r. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 89, 1. Cf. Ann. dell' Inst. 1861 p. 209—210, 1863 p. 294 et suiv. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich V (1881) p. 43—44. Herrmann, De Horarum apud veteres figuris (Berlin 1887) p. 32. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 103 n. 36.

710 (67) **Double hermès** fortement restauré.

Ce double hermès se compose du portrait d'un poète de l'époque hellénistique, portrait que nous avons déjà étudié au n. 469, et du buste d'un autre personnage qui était sans doute lui aussi un poète.

Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese dei Pisoni T. IV 3, 4, p. 38 et suiv.

711 (74) **Putéal, divinités d'Eleusis (?).**

Marbre pentélique. Restauration: le haut du monument. Ce qui prouve que ce marbre était bien un putéal et non une base, c'est que sur une ancienne esquisse on reconnaît la cavité centrale (Jahrb. des arch. Inst. VI 1891 p. 160 n. 37).

Ce monument est une œuvre de l'école néo-attique. On admet en général que le sujet du bas-relief qui la décore est emprunté au mythe d'Eleusis. Dans la femme et dans la jeune fille qui se presse contre elle, l'on a reconnu Cérès (Démèter) et sa fille Proserpine (Kora); le personnage debout auprès de ce groupe, et qui s'appuie de la main droite sur un tronc d'arbre autour duquel est enroulé un cep de vigne, passe pour être Bacchus (Dionysos) ou le fiancé mystique de Proserpine, Jakchos, qui attend sa fiancée. D'après une autre opinion, voici comment il faudrait interpréter ce bas-relief: Cérès retrouve, en présence de Bacchus, sa fille Proserpine revenue des enfers. Mais il est difficile d'accepter l'une ou l'autre de ces deux hypothèses: car le personnage appuyé sur le tronc d'arbre semble être une femme bien plutôt qu'un homme; ce caractère est encore plus net dans plusieurs répliques mieux conservées de la même figure. Les trois jeunes filles qui s'approchent en dansant sont ou des Nymphes ou les Heures. Comme on l'a remarqué, la présence des unes comme des autres cadre parfaitement avec le symbolisme qui distingue le mythe d'Eleusis.

Un dessin de ce monument se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 203 n. 106). Zoega II 96. Cf. Arch. Zeitung XXXII (1875) p. 86. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2144. Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich V (1881) p. 54. Overbeck, Kunstmythologie III p. 509 n. 13, p. 514—515.

Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 32 n. 40, p. 140, p. 141 n. 3, p. 144 n. 4. Jahrbuch des arch. Instituts IV (1889) p. 259.

712 (79) **Statue de femme assise**; fortement restaurée.

Le corps a la même attitude que celui d'une statue fort connue qui se trouve au Musée du Capitole (n. 460). Sur le cube qui supporte le siège sont représentées trois figures de femmes amplement vêtues, dont l'une tient une coupe. La tête de notre statue (restauration: le nez) est bien antique; mais il est douteux qu'elle fasse partie du corps. D'après la coiffure, elle paraît être un portrait de l'époque des empereurs Juliens. On a voulu y reconnaître sans raison la première Agrippine.

Clarac V, pl. 932 n. 2367 A. Cf. Winckelmann, Mon. ant. ined. I, trattato preliminare p. 48. Braun, Ruinen und Museen p. 618 n. 5. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 184 n. 12.

713 (87) **Statue cuirassée assise.**

Restaurations: la tête, qui est un portrait d'Auguste, le cou à partir du vêtement — pour faire croire que ces parties sont antiques, le restaurateur y a creusé de petits trous qui simulent un mauvais état de conservation, et leur a donné une patine artificielle —, le bras droit tendu en avant, la moitié externe de la partie supérieure du bras gauche, l'index de la main gauche, l'extrémité inférieure du bâton que tient cette main, presque tout le dos, les jambes, la plus grande partie du siège, la plinthe.

Sur la cuirasse sont représentées, autour d'un brûle-parfums (thymiaterion) embrasé, deux Victoires, et au-dessous les personnifications de la Terre (cf. n. 5) et de la Mer, la première avec des fruits dans les plis de sa robe et une corne d'abondance, la seconde avec un dauphin appuyé sur sa cuisse gauche. Le style, la disposition et les sujets des bas-reliefs qui ornent la cuirasse, dénotent la seconde moitié du premier siècle ap. J.-C.

Clarac V, pl. 936 B n. 2386 A (publiée comme une statue de Claude). Cf. Bernoulli II 1 p. 32 n. 23. — Pour la cuirasse, voir Zoega II 111. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 16.

Au mur du fond:

714 (58) **Tête de Ptolémée**, le dernier roi de Numidie et de Maurétanie.

Restaurations: le nez et le buste hermétique.

Cf. n. 33.

Dans les niches se trouvent six **statues cuirassées** fortement restaurées nrs. 715 (54) — 720 (82), toutes ayant des têtes antiques; mais il est douteux, pour la plupart de ces têtes, qu'elles fassent partie des corps sur lesquelles elles sont placées.

Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 619 n. 6.

715 (54) Avec une tête fort abîmée dont les traits rappellent ceux de Tibère (restaurations: tout le haut de la figure avec l'œil droit et le nez). Cette tête semble avoir été sculptée par une autre main et dans un autre marbre que le corps. Toutefois les deux parties, si l'on en juge d'après leur exécution, datent l'une et l'autre du commencement de l'empire.

Clarac V, pl. 936 A n. 2354 C. Cf. Bernoulli II 1 p. 148 n. 13. Bonner Studien p. 11.

716 (59) Avec une tête de Lucius Verus (le nez est restauré). Le corps a été fait au premier siècle de l'empire. Sur la cuirasse sont représentées deux Victoires court-vêtues, dont l'une porte un brûle-parfums (thymiaterion) embrasé, tandis que l'autre jette dans la flamme une boulette d'encens.

Clarac V, pl. 936 A n. 2459 C. Cf. Bernoulli II 2 p. 206 n. 3. — Pour les bas-reliefs de la cuirasse: Zoega II 110. Cf. Bonner Studien p. 13.

717 (64) Avec une tête de Trajan, dont la partie supérieure seule, y compris les yeux et le haut du nez, est antique. Le corps semble dater d'une époque un peu antérieure, par exemple du règne des empereurs Flaviens. La cuirasse n'est point décorée; elle est seulement entourée du cingulum, ceinturon qui distinguait le général en chef.

Clarac V, pl. 936 D n. 2415 B. Cf. Bernoulli II 2 p. 76 n. 1.

718 (72) Avec une tête de Marc-Aurèle (restaurations: le nez et le cou). Le corps a été sculpté au plus tôt sous Hadrien. Sur la cuirasse on voit en haut une tête de Méduse, au-dessous deux griffons séparés par un brûle-parfums et très malheureusement coupés par le cingulum qui entoure la cuirasse; tout à fait en bas un groupe de feuilles.

Clarac V, pl. 936 B n. 2449 B. Cf. Athenische Mittheilungen XVI (1891) p. 149. Bernoulli II 2 p. 166 n. 4.

719 (77) La tête d'Antonin le Pieux (restaurations: le nez et la plus grande partie des arcades sourcillières) paraît appartenir au corps. Il n'y a sur la cuirasse aucune décoration.

Clarac V, pl. 936 B n. 1442 A. Cf. Bernoulli II 2 p. 141 n. 2.

720 (82) La tête d'Hadrien (restaurations: la partie antérieure du crâne avec le front et la moitié externe des yeux) semble appartenir au corps, quoiqu'elle lui soit rattachée par un morceau de cou moderne. Les bas-reliefs de la cuirasse sont d'une exécution soignée, mais banale; ils représentent un jeune homme vêtu d'une peau de lion (un Arimaspe?) et saisissant de chaque main le cou d'un griffon qui se dresse auprès de lui.

Clarac V, pl. 936 A n. 2420 B. Cf. Bernoulli II 2 p. 108 n. 5. Pour la cuirasse, voir Zoega II 109. Bonner Studien T. III, 1 p. 4.

A gauche, derrière le portique.

721 (19) Caryatide de Kriton et Nikolaos.

D'après Piranesi (Vasi e Candelabri II, texte de la pl. 68), qui prétend avoir assisté en personne à la fouille, cette Caryatide fut trouvée, avec deux autres Caryatides qui sont placées actuellement dans le portique du bâtiment dit Caféhaus n. 834 (628) et n. 837 (725), en 1765 près de la voie Appienne dans la Vigna Strozzi voisine du tombeau de Caecilia Metella; déjà sous Sixte-Quint deux autres Caryatides avaient été découvertes au même endroit (cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst XI 1 § 14). Restaurations: le nez, la lèvre inférieure, le menton, le bras droit, l'avant-bras gauche avec le thyrse, plusieurs morceaux du calathos, du cou, de la draperie et des pieds, les parties extérieures de la plinthe.

Une inscription gravée derrière le calathos en forme de corbeille qui surmonte la tête nous apprend que les auteurs de cette Caryatide sont les Athéniens Kriton et Nikolaos; d'après le style du travail comme d'après la paléographie de l'inscription, ces deux artistes vivaient sous l'empire romain. Suivant toute apparence, ils ne trouvèrent pas eux-mêmes le motif de la statue; ils ne firent que reproduire une œuvre de l'art antérieur, pro-

bablement de l'art hellénistique. L'auteur de cette œuvre s'était évidemment inspiré d'un motif de la grande période attique, peut-être d'un type de Pallas créé pendant le troisième quart du V[e] siècle; dans ce modèle l'égide, comme dans notre statue la nebris, était jetée transversalement sur la poitrine. Il en résulte que la Caryatide, dont il est ici question, se rapproche des Caryatides de l'Erechteion d'Athènes (cf. n. 1), non pas il est vrai par l'exécution des détails, mais par la conception et l'attitude. Le haut du corps est trop long par rapport aux jambes; il faut en conclure que l'original tout au moins, sinon cette réplique elle-même, devait être placé à une assez grande hauteur. Pour expliquer la présence de la nebris, nous devons sans doute admettre que l'édifice, à la décoration duquel servait cette Caryatide, avait quelque relation avec le culte de Bacchus (Dionysos). S'il est vrai que notre statue et les exemplaires nrs. 834 (628) et 837 (725) proviennent d'un seul et même monument, comme l'indiquent à la fois le récit de la découverte et la similitude des hauteurs respectives, ce détail nous donne une idée peu favorable du goût de l'architecte, qui a employé ces trois figures dans le même ensemble décoratif. Si l'on compare en effet les Caryatides nrs. 834 et 837, qui se trouvent dans le portique du bâtiment dit le Caféhaus, avec celle qui porte les noms de Kriton et de Nikolaos, on remarque non-seulement que leur pose est moins assurée et que leurs corps sont moins trapus, mais aussi que leur exécution est plus minutieuse et plus tourmentée. Le type de la tête et la disposition des draperies ne sont pas les mêmes pour les trois statues. Le n. 837 (725) contient dans ces deux parties des éléments de style archaïque. Des Caryatides d'un caractère si différent, placées comme supports sous une seule et même architrave, ne pouvaient que manquer absolument d'harmonie. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'essai de restauration publié par Piranesi.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 94, 3. Brunn und Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Sculptur n. 254. Tout le reste de la biblio-

graphie est cité dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1555 et dans Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 346. Cf. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 203. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 93. — Pour l'essai de restauration: Piranesi, Vasi e candelabri II T. 68.

722 (20) **Fragment d'une frise ornée de bas-reliefs**, le soi-disant Capanée.

Restaurations: le nez du personnage et le quart droit de la plaque de marbre, avec un morceau du bouclier et la jambe gauche; en outre le sol rocheux.

Un homme de belle taille, à l'aspect imposant, dont la tête est entourée du large bandeau qui distingue les rois et les prêtres, est tombé sur le genou droit; de sa main gauche il tend de côté un bouclier, tandis qu'il porte la main droite à sa nuque, où, semble-t-il, il vient d'être blessé. On voit en général dans ce personnage le héros Capanée frappé de la foudre au moment où il escalade les murs de Thèbes; mais cette opinion ne peut pas se soutenir. Capanée, dans un pareil moment, ne porterait pas seulement une chlamyde et un bouclier; il serait au moins casqué, et sa physionomie exprimerait l'arrogance qui le caractérise. Il est beaucoup plus probable que l'homme ici représenté a été attaqué à l'improviste par ses ennemis au moment où il n'était pas armé, et qu'il a eu tout juste le temps de prendre son bouclier. On pourrait par exemple voir dans ce bas-relief le meurtre d'Agamemnon. Le style indique un original de la fin du Ve siècle av. J.-C.

Zoega I 47. Overbeck, Gallerie T. V 6, p. 128 n. 45. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III. p. 1759 Fig. 1840. Cf. Welcker, Alte Denkm. V p. 200. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars der Universität Wien VIII (1890) p. 141—142. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 91.

723, 724 **Buste de Vespasien** (18) **et tête de Titus** (23).

Restaurations: le socle du buste de Vespasien; dans le portrait de Titus, le buste et le socle; dans les deux têtes, le bout du nez.

Ces deux portraits permettent de reconnaître à la fois la ressemblance physique qui existait entre le père et le fils, et la différence de leurs caractères. Par les formes

du visage comme par l'expression, la tête de Vespasien trahit une certaine sévérité, tandis que sur la physionomie de Titus c'est la douceur qui domine.

Le buste de Vespasien: Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 T. IX, p. 22 n. 1. Sur les deux portraits: Braun, Ruinen und Museen p. 625 n. 12. Sur celui de Titus: Bernoulli II 2 p. 33.

725 (16), 726 (24) **Deux Caryatides.**

Trouvées en 1761 près de Monte Porzio avec deux autres Caryatides, qui sont aujourd'hui placées derrière ce même portique, à droite (nrs. 727, 728), et avec la statue de Bacchus (Dionysos) du Vatican n. 327, à propos de laquelle nous avons cité les relations publiées sur la découverte. Dans ces quatre Caryatides sont restaurées les corbeilles portées par les têtes, le bout des pieds et les plinthes. Les têtes ne se sont conservées que dans les deux exemplaires n. 725 (16) et n. 728 (97) (dans le n. 16 le nez et le menton sont restaurés, dans le n. 97 le bout du nez seulement). Tous les bras sont modernes, sauf le bras gauche du n. 726 (24).

L'artiste moderne qui a restauré ces deux statues ainsi que les deux autres nrs. 727 et 728, appartenant à la même série, en a fait des Canéphores, c. à d. des femmes portant des corbeilles sur leur tête, en dehors de toute décoration architecturale. Cette restauration est inexacte. L'on a trouvé à Eleusis la partie supérieure d'une Caryatide colossale qui avec ses compagnes aujourd'hui perdues a servi de modèle au sculpteur romain (Fig. 33). On voit encore sur la tête de cette statue la boîte de forme ronde (κίστη), qui jouait un rôle prépondérant dans le culte de Cérès (Démèter), et au-dessus de cette boîte un fragment de calathos; or ce calathos ne peut avoir servi qu'à supporter une architrave. Dans la Caryatide d'Eleusis comme dans les statues romaines, deux bandeaux se croisent sur la poitrine et y sont retenus par une agrafe ornée d'une tête de Méduse. La symétrie architectonique qui règne entre ces quatre Caryatides est rompue par la pose différente des bras. Trois des statues ont leurs deux bras levés, tandis que dans la quatrième n. 726 (24) le bras gauche est abaissé et touche la draperie.

N. 725 (16), dans Cavaceppi, Raccolta di statue III 28. Gerhard, Antike Bildwerke T. 94 (à droite); Prodromus p. 337. Clarac

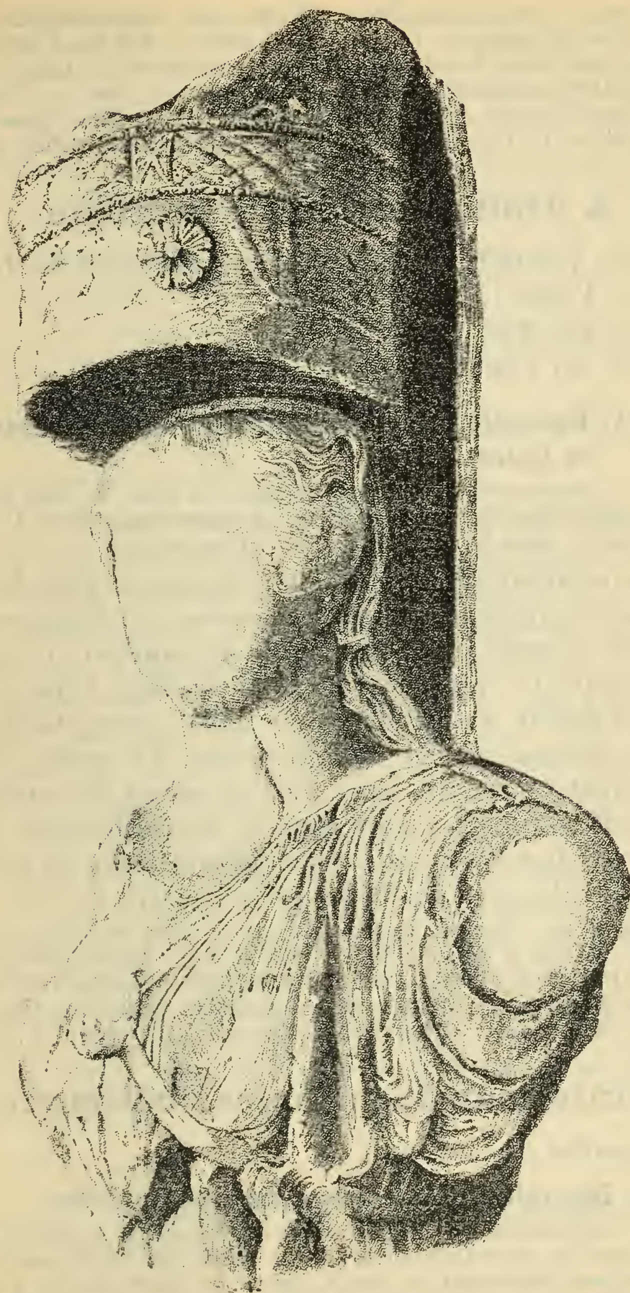


Fig. 33.

III, pl. 442 n. 807 (à gauche). — N. 726 (24), dans Gerhard, loc. citat. T. 94 (à gauche). Clarac III, pl. 438 F n. 807 A. A la bibliographie citée dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1558, il faut ajouter Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 66 n. 390. — Pour la Caryatide d'Eleusis, voir Michaelis, Ancient marbles in great Britain p. 242 n. 1. Cf. Athenische Mittheilungen XVII (1892) p. 137.

A droite derrière le portique.

727 (91), 728 (97) **Deux Caryatides,** provenant de Monte-Porzio.

Voir nrs. 725, 726.

N. 727 (91) dans Clarac III, pl. 442 n. 807 (à droite).

729 (94) **Bas-relief, représentant une Victoire qui sacrifie un taureau.**

Restaurations: dans la Victoire, la tête, le bras gauche tout entier, l'avant-bras droit, la partie supérieure de l'aile droite; dans le taureau, la tête et la nuque.

La restauration est inexacte. Comme on peut le voir sur d'autres répliques mieux conservées, la Victoire saisissait de la main gauche le muffle du taureau, et de la main droite lui plongeait un couteau dans l'épaule un peu au-dessus de l'endroit où dans notre statue les gouttes de sang sortent de la blessure. Ce motif, qui a été souvent reproduit, avec plus ou moins de variantes, dans l'art antique, paraît être le développement d'un groupe en bas-relief qui ornait la balustrade du temple de la Nikè Apteros à Athènes (voir n. 161).

Zoega II 60. Lajard, Recherches sur le culte de Vénus pl. XI 3, p. 176. Cf. Arch. Zeitung VIII (1850) p. 207. Brunn, Geschichte der gr. Künstler I p. 418. Ann. dell' Inst. 1865 p. 143. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1440, 1441. Journal of hellenic studies VII (1886) p. 273 et suiv. Rheinisches Museum XLII (1887) p. 515.

L'intérieur du principal bâtiment.

A gauche de l'escalier:

730 (9) **Bas-relief, Rome assise sur des trophées.**

Restaurations: l'index de la main gauche, la partie supérieure de l'attribut en forme de bâton que tient cette main, le bras droit sauf le coude, toute la jambe droite avec le casque écrasé sur lequel est posé le pied droit, probable-

ment aussi le cou, l'épaule droite et le haut du sein droit. Du temple rond représenté à l'arrière-plan, il n'y a d'antique que le morceau de la substruction qui fait corps avec la figure de la déesse et une base de colonne visible sous son coude. La tête (restaurations: le nez, les lèvres, quelques morceaux du casque) est antique, mais n'appartient pas au corps. Elle paraît trop petite par rapport au reste de la figure, et ressemble tout à fait au type sentimental de Pallas, dont il a été question au n. 107.

Ce bas-relief provient sans aucun doute d'un monument triomphal élevé à l'époque d'Hadrien. La déesse Roma peut être restaurée d'après des monnaies. Dans sa main droite tendue en avant elle tenait une Victoire, dans sa main gauche une lance.

Zoega I 31. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 627 n. 15.

Auprès de ce bas-relief:

731 (11) **Pierre tombale de Tiberius Julius Vitalis.**

La pierre est brisée à droite; primitivement le buste du défunt se trouvait au milieu du monument. D'après l'inscription gravée à la partie inférieure du buste, ce personnage s'appelait Tiberius Julius Vitalis; il était boucher de son état. Du côté gauche il est représenté en pied, dépeçant avec un couperet une tête de porc; au-dessus de lui sont suspendus d'autres morceaux provenant du même animal. Au milieu de la plaque, se lit l'inscription: MARCIO SEMPER EBRIA, c. à d. Marcio toujours ivre; Marcio est un nom de femme. Il est très difficile d'expliquer ce texte. Peut-être n'a-t-il aucun rapport avec le bas-relief qui orne cette pierre tombale, et a-t-il été ajouté plus tard par quelqu'un qui a voulu se moquer d'une vieille ivrognesse de sa connaissance.

Zoega I 28. Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1861 T. 13, 1, p. 352 et suiv. Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9501. Jahrbuch des arch. Instituts IV (1889), Arch. Anzeiger p. 101—102. Athen. Mittheil. XVII (1892) p. 202 n. 2.

Sur l'escalier:

732 (885) **Fragment d'une frise représentant la mort des Niobides.**

Restaurations: toute la moitié gauche du bas-relief; en outre dans la figure de Diane (Artémis) le bras droit, toute

la jambe gauche et la plus grande partie de la jambe droite; dans le corps du Niobide mort, l'avant-bras droit et quelques autres éclats sans importance.

Dans la partie antique du bas-relief on voit Diane (Artémis) lançant une flèche, un Niobide blessé, tombé sur le genou droit, qui de douleur se rejette en arrière; il porte la main droite à une blessure qu'il vient de recevoir à la nuque; plus loin on aperçoit le derrière de la tête, le haut du bras droit et le bras gauche d'un autre Niobide déjà mort. Comme le prouvent d'autres répliques mieux conservées, le milieu du corps de ce Niobide était étendu sur un rocher, tandis que la tête et les bras pendaient de côté. L'on a supposé avec beaucoup de vraisemblance que l'auteur de ce bas-relief s'était inspiré, au moins en partie, d'une peinture attique de très peu postérieure à la grande période de l'art, mais qu'il en avait groupé autrement que dans l'original les différents motifs.

Zoega II 104. Stark, Niobe T. III 3, p. 173—175. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1877 T. V 2, p. 76, p. 78—81. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1680 Fig. 1760. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 74 n. 105.

733 (889) **Bas-relief représentant Sinis, le géant qui attachait les hommes à des pins recourbés.**

Restaurations: le bras gauche sauf la main, et l'angle supérieur gauche du bas-relief avec les extrémités des deux branches d'arbre les plus proéminentes.

Un homme vigoureux, à la physionomie sauvage, est assis sur un rocher, où rampe un serpent; il regarde d'un air arrogant devant lui; son bras gauche entoure un arbre qui se trouve auprès du rocher, et sa main gauche est placée sur son genou droit. Suivant toute apparence, il faut voir dans ce personnage Sinis, le redoutable géant de l'isthme de Corinthe, qui tuait les passants en les attachant à un pin recourbé et en les lançant en l'air. Thésée mit fin à ses féroces exploits, lorsqu'il passa l'isthme pour se rendre de Trézène à Athènes. Le bas-relief se continuait du côté gauche; nous devons supposer que l'on y voyait Thésée debout devant Sinis et lui adressant la parole avant le combat. Ce monument faisait sans doute

partie d'un cycle représentant les exploits de Thésée. Le morceau que nous en avons conservé est non-seulement d'une excellente composition, mais encore d'une exécution pleine de vie.

Römische Mittheilungen I (1886) p. 247—252. Un sommaire de la bibliographie relative à ce bas-relief se trouve dans Milani, Il mito di Filottete p. 89 not. 3.

734 (890) **Bas-relief en marbre rouge** (rosso antico), **masque comique de dimensions colossales.**

Suivant toute probabilité, ce bas-relief ornait un mur dans un établissement de bains, et les trous percés dans la bouche du masque servaient au passage de l'air chaud.

Beschreibung Roms III 2 p. 511 n. 5. Braun, Ruinen und Museen p. 631 n. 20.

735 (891) **Bas-relief, Thanatos (?).**

Restaurations: le cou, l'avant-bras gauche avec l'attribut en forme de bâton, la jambe gauche, le pied droit ainsi que le terrain rocheux qui se trouve au-dessous, le fronton qui surmonte la frise décorée de vases et de guirlandes, deux bandes verticales l'une à l'extrémité droite, l'autre à l'extrémité gauche du bas-relief, de telle sorte que les deux dernières colonnes et les deux morceaux de la frise qu'elles soutiennent sont modernes. La tête, placée sur le corps du personnage, et qui rappelle un type d'Apollon (le nez est restauré) est antique, mais ne paraît pas appartenir au monument.

Un jeune homme ailé, aux formes délicates, se tient debout dans une attitude languissante, les jambes croisées, devant un édifice orné de pilastres. Il est tout à fait probable que c'est une personnification de la mort (Thanatos). Dans ce cas la main gauche devait tenir l'attribut qui caractérise cette personnification, une torche renversée (voir n. 185), et le bas-relief ornait sans doute la façade d'un tombeau. Quant à l'amphore, placée sur un support élevé auprès du jeune homme ailé, on peut y voir un symbole des libations que l'on offrait aux morts.

Zoega II 92. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 511 n. 6.

Sur l'escalier:

736, 737 (893) **Deux bas-reliefs représentant les Puellae Faustinianae.**

Antonin le Pieux, afin d'honorer la mémoire de son épouse Faustine, avait constitué une certaine rente pour venir en aide par des distributions soit de grains soit de sommes d'argent à des jeunes filles pauvres de naissance libre (puellae Faustinianae); Marc-Aurèle créa deux œuvres du même genre, l'une au moment du mariage de sa fille Lucilla avec Lucius Verus (en 164 ap. J.-C.), l'autre après la mort de sa femme, la seconde Faustine (175 ap. J.-C.). Les deux bas-reliefs, dont nous nous occupons ici, semblent se rapporter à la première de ces deux fondations de Marc-Aurèle. L'un représente la distribution des secours (alimenta). Les jeunes filles s'approchent d'une plate-forme, sur laquelle on voit debout l'impératrice et une autre femme plus jeune. L'impératrice prend du grain dans un vase de forme cylindrique et le verse dans le manteau replié de la jeune fille qui se trouve le plus près d'elle. Le peu qui nous reste du profil et la coiffure font reconnaître l'épouse de Marc-Aurèle. Les traits de l'autre femme debout auprès d'elle sont complètement indistincts; on peut croire que c'est Lucilla, fille de l'impératrice, et que les deux princesses sont ici réunies comme Cérès et Proserpine. Sur l'autre bas-relief on voit un cortège de jeunes filles qui marchent non point de gauche à droite comme sur le premier monument, mais en sens inverse. Quelques-unes d'entre elles portent des guirlandes.

Zoega I 32, 33. Cf. Ann. dell' Inst. 1844 p. 20. Braun, Ruinen und Museen p. 632 n. 21.

738 (898), 739 (899) **Deux bas-reliefs, danseuses.**

Ces deux bas-reliefs, destinés sans aucun doute à se faire pendant, servaient à orner des parois; ils jouaient par conséquent dans la décoration d'une maison le rôle qui d'habitude était assigné à la peinture. Sur le bas-relief de gauche on voit une jeune fille qui s'avance en

jouant du tambourin, sujet très fréquent dans l'art néo-attique. La jeune fille représentée sur l'autre plaque de marbre paraît plutôt être suspendue en l'air que danser; elle joue des cymbales. On a soutenu que la première figure est dérivée d'un type de Vénus inventé au Ve siècle av. J.-C., type dont nous parlerons au n. 915. Toutefois, si cette conjecture était exacte, il faudrait supposer que ce type, avant d'être traité en bas-relief, a été représenté et modifié par la peinture; car, dans les deux figures dont nous nous occupons ici, les draperies sont rendues avec un caractère franchement pictural.

Magnan, La città di Roma I T. 67, 68. Zoega I 19. Cf. Welcker, Alte Denkmäler IV p. 152, p. 156 Anm. 16. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 13 n. 11. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 117—118.

740 (902) **Bas-relief provenant d'un tombeau.**

Ce bas-relief ornait le mausolée de forme circulaire dont les ruines se voient encore aujourd'hui dans la Vigna dei Sereni, à droite de la route qui mène à Tivoli. Restaurations: toutes les têtes, celles des personnages comme celles des animaux; en outre dans l'homme qui est debout à gauche, la main gauche et l'avant-bras droit; dans le jeune homme, la main gauche avec la plus grande partie du masque et le pied gauche; de plus l'extrémité supérieure du thyrse (à partir du coulant qui entoure la tige), et quelques autres morceaux insignifiants.

En général les bas-reliefs funéraires de cette espèce ont des rapports étroits avec la personnalité du ou des défunts déposés dans les tombeaux qu'ils ornent; il est donc tout à fait vraisemblable que la figure vêtue d'une tunique et d'un manteau, qui se trouve à gauche de la table, est l'image du défunt. Le jeune homme debout de l'autre côté de la table, revêtu seulement de la tunique, et qui porte dans ses deux mains un masque scénique de grandes dimensions, paraît être un serviteur. Sur la table placée entre ces deux personnages, on voit un cerceau garni de sonnettes et un oiseau qui repose sur un socle carré; ce dernier détail nous indique que l'oiseau en question n'est pas un animal vivant, mais seulement une image. Un

thyrse est appuyé à la table; au-dessous l'on voit un bouc et à droite de l'homme un lapin ou un lièvre. L'objet rond que l'on voit au-dessus de ce dernier animal semble être un disque. Bien que plusieurs détails de cette scène ne puissent pas être interprétés avec certitude, toutefois l'ensemble en est fort clair. Le bas-relief représente les occupations favorites du Romain qui repose dans le tombeau. Le thyrse, le bouc et le masque scénique prouvent qu'il honorait d'un culte tout particulier Bacchus non-seulement comme divinité champêtre, mais aussi comme représentant de l'art dramatique. Le cerceau et le disque sont les emblèmes des exercices de gymnastique et des jeux auxquels cet homme se livrait pour fortifier son corps; quant à l'animal qui est couché derrière lui, si c'est un lièvre, il symbolise la chasse; si c'est un lapin, il rappelle l'élevage de ces animaux, élevage qui déjà à l'époque de Varron était très répandu en Italie.

Le mausolée tout entier avec le bas-relief est reproduit dans S. Bartoli, Antichi sepolcri T. 48. Le bas-relief seul: Zoega I 25. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 52. Cf. Braun, Ann. dell' Inst. 1840 p. 135; Ruinen und Museen p. 634 n. 23. — En ce qui concerne le cerceau: O. Jahn, Ad Persii Sat. III 51. Ber. d. sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1854 p. 255 Anm. 51. — Au sujet du lapin, voir Hehn, Kulturpflanzen und Hausthiere 4me éd. p. 371 et suiv.

L'étage supérieur.

Première chambre.

741 (918) **Statue, Satyre avec une outre.**

Restaurations: le bout du nez, le pouce et l'index de la main gauche, l'orifice de l'outre, les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Le Satyre marche en titubant et sourit d'un air stupide; il est ivre, et laisse s'échapper la liqueur contenue dans son outre. Evidemment cette statue décorait une fontaine, et l'outre était traversée par un canal d'où jaillissait un jet d'eau; on peut se rendre compte de cette disposi-

tion en examinant l'outre de la statue de Silène située en face (numéro 924 du Musée).

Clarac IV, pl. 704 C n. 1730. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1505.

742 (915) **Statue** fortement restaurée **de l'Amour tendant la corde de son arc.**

Voir n. 429.

Clarac IV, pl. 644 B n. 1471 C. Cf. Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I (Dorpat 1869) p. 1 A.

743 (909) **Base ou autel, Apollon et ses attributs.**

Le caractère idyllique du culte des chapelles rustiques et des arbres sacrés qui s'y rattachaient influa souvent, à partir de l'époque hellénistique, sur la poésie et sur les arts plastiques. La face antérieure de notre monument représente un sanctuaire champêtre consacré à Apollon. Il se compose d'une architrave supportée par deux colonnes corinthiennes; au-dessous l'on voit un laurier, dont les branches s'étendent jusque sur l'architrave. En avant Apollon est debout, saisissant de la main gauche les cordes de sa lyre formée d'une écaille de tortue, et tenant le plectre dans sa main droite. Auprès de lui se trouve son carquois, dont la partie antérieure renferme l'arc terminé par une tête de griffon, tandis que l'autre compartiment est rempli de flèches. Quant au vase placé sur l'architrave, il faut y voir sans doute un ex-voto dédié à Apollon. Sur la face latérale gauche est représenté un trépied richement décoré, sur la plinthe duquel est perché le corbeau consacré au dieu; la face latérale droite est ornée des instruments de libation qui sont figurés très souvent sur les monuments de ce genre, une cruche et une patère. Sur la face postérieure actuellement cachée est représenté un autre animal consacré à Apollon, un griffon qui regarde en arrière. Comme le haut de la pierre est brisée, on ne peut pas savoir si c'est une base ou un autel.

Zoega II 98. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 640 n. 28. — En ce qui concerne les sanctuaires rustiques et les arbres sacrés,

voir Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 297 et suiv.

744 (906) **Statue de Stéphanos.**

Trouvée en 1769 (Anecdota litteraria ex mss. cod. eruta III, Rome 1774, p. 468). Restaurations: tout le haut du crâne avec une grande partie du bandeau qui entoure les cheveux, les petites boucles qui retombent sur le front, le bout du nez, le bras droit, la partie antérieure de l'avant-bras gauche et du pied droit, les doigts du pied gauche sauf le petit doigt, une grande partie de la plinthe.

L'inscription gravée sur le tronc d'arbre nous apprend que cette statue est l'œuvre de Stéphanos, élève de Pasitélès. On peut suivre pendant trois générations l'école artistique à laquelle elle se rattache. Cette école commence, autant que nous pouvons le savoir, avec Pasitélès, artiste contemporain de Pompée, qui travailla les matières les plus diverses, le marbre, l'argent, le bronze, l'or, l'ivoire, et qui se distingua aussi comme critique d'art. Pline (n. h. 36, 33) cite en passant son élève Stéphanos, qui produisit jusque pendant le premier siècle ap. J.-C., et qui est l'auteur de la statue dont nous nous occupons; Stéphanos eut lui-même un élève, Ménélaos, que nous connaissons par un groupe du Musée Boncompagni (n. 887). L'importance et la valeur artistique de cette école ont été fort exagérées pendant ces derniers temps. Les artistes qui en faisaient partie reproduisaient plutôt qu'ils ne créaient véritablement. Ils empruntaient des types aux époques les plus diverses et parfois mélangeaient dans une seule et même œuvre les éléments les plus dissemblables: ils plaçaient sur les corps qu'ils avaient copiés des têtes n'ayant avec eux aucun rapport ou composaient d'une façon plus ou moins mécanique des groupes avec deux figures primitivement indépendantes l'une de l'autre. L'ensemble des formes de la statue de Stéphanos, le type de la tête, la complexion du corps que caractérisent des épaules très élevées et un thorax démesurément bombé, l'attitude et la pose — tout cela s'explique le plus naturellement du monde, si nous admettons que cette statue est la copie d'un original grec du

second tiers du Ve siècle. Dans le cas où l'on voudrait reconnaître à Stéphanos une certaine originalité, il faudrait dire qu'il a un peu effacé et atténué, volontairement ou non, l'âpre fraîcheur avec laquelle l'épiderme était traité dans son modèle archaïque. Comme cette œuvre offre une étroite parenté avec les sculptures qui ornaient le temple de Jupiter (Zeus) à Olympie, et comme elle rappelle la technique du bronze par les arêtes vives des plans, il est probable que l'original reproduit par Stéphanos était une statue en bronze de l'école du Péloponnèse; comme les sculptures d'Olympie, cette statue doit sans doute son origine à l'art péloponnésien antérieur à Polyclète, art dont le principal représentant est pour nous l'Argien Agelaïdas. C'était peut-être l'image idéale d'un athlète vainqueur. Le bandeau qui entoure la tête conviendrait parfaitement à une figure de ce genre. On peut très bien imaginer que les mains tenaient les objets, dont on faisait usage dans la palaestra, strigile, flacon d'huile, et éponge.

Ann. dell' Inst. 1865, Tav. d'agg. D p. 58 et suiv. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos T. II 2, p. 20 et suiv. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II³ p. 413a. Baumeister, Denkmäler des kl. Alterthums II, p. 1191 Fig. 1391. La meilleure reproduction de notre statue se trouve dans: Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 15 p. 123 et suiv. Voir encore Friederichs-Wolters, Bausteine n. 225 et Loewy, Inschriften griech. Bildhauer n. 374. Cf. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 250 et suiv. Römische Mittheilungen II (1887) p. 98—99. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 117—118.

Au milieu de la chambre:

745 (905) **Statue d'Apollon assis.**

Restaurations, faites par Cavaceppi: dans la statue du dieu, la tête avec le cou, les deux mains, le serpent, le genou droit, le pied gauche; en outre, la langue du lion et quelques autres morceaux insignifiants. Cavaceppi, suivant son habitude, pour donner à ses restaurations un air antique, a cassé le nez de la tête qu'il avait sculptée, puis l'a remis en place.

Apollon est ici représenté comme dieu pythien; il est assis sur son trépied, et ses pieds reposent sur l'om-

phalos de Delphes comme sur un tabouret. Il tenait peut-être dans la main droite une coupe, dans la main gauche une branche de laurier. Le trépied et l'omphalos sont recouverts d'une sorte de couverture semblable à un filet en grosse laine; sur l'omphalos ce filet est entouré d'un large bandeau. En bas, entre l'omphalos et l'appui du trépied est représenté un objet dont le relief est très peu prononcé; quelques savants y voient un vase à lustration. D'autres veulent y reconnaître un cadenas, et supposent qu'il servait à empêcher de soulever la couverture qui entourait les objets sacrés, le trépied et l'omphalos. Un lion est couché sous le trépied. Sur la partie de la couverture qui cache la face postérieure du trépied on voit un objet de relief très plat en forme de parallélogramme, dont personne encore n'a pu donner une explication satisfaisante.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 12 n. 137. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 231 et suiv.; Atlas XXIII 30. A la bibliographie citée dans Overbeck, il faut ajouter: Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 75 n. 280c, et Braun, Ruinen und Museen p. 699 n. 92.

La cinquième chambre, du côté qui regarde le mur du jardin:

746 (960) **Bas-relief, portrait d'homme.**

Restaurations: le côté gauche et le haut de l'arrière-plan.

Ce bas-relief était au XVI[e] siècle la propriété du cardinal Jacques Sadolet († 1547), qui y voyait un portrait de Perse le satirique. Il est à peine besoin de réfuter cette opinion, qui fut généralement adoptée jusqu'à l'époque de Winckelmann. Aulus Persius Flaccus (Perse) mourut en 62 ap. J.-C., n'ayant pas encore trente ans; or notre tête est le portrait d'un homme d'âge plus avancé. En outre Perse ne portait certainement pas toute sa barbe; son visage, suivant la mode du temps, devait être complètement rasé. Cette œuvre, d'une exécution fine, mais un peu sèche, date de l'époque d'Hadrien ou des Antonins. Une couronne de lierre entoure la tête;

toutefois ce n'est pas une raison pour croire que ce portrait est celui d'un poète. On peut voir tout aussi bien dans cette couronne un symbole du nouveau Bacchus (Dionysos), et considérer cette tête comme le portrait d'un souverain ou d'un général vainqueur (voir n. 221).

La plus ancienne reproduction de ce bas-relief se trouve dans Fulvius Ursinus, Imagines p. 46. Bellori, Illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum, et oratorum imagines T. 58. Zoega II 115. Cf. Winckelmann, Geschichte der Kunst XI 3 § 6. Braun, Ruinen und Museen p. 676 n. 60.

747 (957) **Bas-relief en palombino** (cf. n. 454).

Découvert déjà, semble-t-il, au XVI[e] siècle; un siècle plus tard il se trouvait au palais Farnèse.

Ce bas-relief est de la même catégorie et provoque les mêmes observations que la Tabula Iliaca (n. 454). En haut l'on voit Hercule (Héraclès), tenant le scyphos de la main gauche et assis sur une large peau de lion, tandis qu'autour de lui jouent des Satyres et des Bacchantes. Evidemment le héros a été troublé dans son repos par la conduite indécente d'un Satyre qui se trouve derrière lui, et contre les entreprises duquel une Bacchante cherche à se défendre avec son thyrse. Hercule se retourne lourdement vers le couple, d'un air mécontent; un jeune Satyre profite de ce moment favorable pour boire une forte lampée au scyphos du héros. Presque tous les personnages représentés sur ce bas-relief sont désignés par des inscriptions gravées auprès d'eux. A la partie inférieure du monument on voit la Victoire (Nikè) versant à boire à une femme entièrement vêtue, qui tient une torche de la main gauche; derrière cette femme s'avance Hercule, qui tend une coupe de la main droite, afin d'avoir sa part des libéralités de la Victoire. Devant la déesse se trouve un autel embrasé, orné d'un bas-relief sur lequel on reconnaît Apollon jouant de la cithare et deux femmes qui sont des Muses, des Grâces ou des Heures. L'action se passe donc dans un sanctuaire d'Apollon, et même, comme nous l'apprend l'inscription gravée sur la base du trépied placé devant Hercule, dans le sanctuaire d'Apollon Isménien à

Thèbes, dont Hercule avait été le prêtre (δαφναφόρος) pendant son enfance. Quant à la femme qui sert en quelque sorte d'intermédiaire entre Hercule et la Victoire, il est difficile de dire avec certitude si c'est Alcmène, la mère du héros, ou une prêtresse d'Apollon Isménien. Les inscriptions en prose gravées sur les piliers qui encadrent la partie inférieure du bas-relief et les hexamètres du socle contiennent le résumé des travaux d'Hercule.

O. Jahn, Griechische Bilderchroniken T. V p. 6—8 (où est citée toute la bibliographie antérieure), p. 39—53, 61, 62—64, 68—75, 78 et suiv., 82, 83, 84 et suiv., 88, 89, 123. Cf. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2251.

748 (953) **Buste hermétique de Quintus Hortensius**, désigné par une inscription.

Trouvé vers 1767. Restaurations: le nez et quelques morceaux des oreilles, de la lèvre supérieure et du menton.

D'après l'inscription gravée sur la poitrine et que les meilleurs épigraphistes considèrent comme parfaitement authentique, ce buste est le portrait de Quintus Hortensius (né en 114, mort en 50 av. J.-C.), qui passait pour le plus grand orateur de Rome avant l'entrée de Cicéron dans la vie publique, et qui pendant longtemps lui disputa le premier rang. Malheureusement ce buste est une œuvre d'une exécution très médiocre, et il est peu probable qu'il nous donne une image véritable et complète du personnage qu'il représente.

Bernoulli, Römische Ikonographie I T. VI, p. 98. Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. I p. 61—70. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 704 Fig. 762.

749 (952) **Statuette en bronze d'Apollon Sauroctone.**

Trouvée dans une vigne située au-dessous de l'église S. Balbina. Restauration: le tronc d'arbre avec le lézard.

Bien que l'exécution laisse à désirer et que les jambes en particulier soient trop grosses, cette statuette mérite d'attirer l'attention, parce qu'elle est faite de la même matière que son original, l'Apollon Sauroctone de Praxitèle. Voir n. 194.

Rayet, Mon. de l'art antique II pl. 47. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1400 Fig. 1550. Cf. Winckelmann, Geschichte

der Kunst VII 2 § 21, XI 3 § 17 (avec les commentaires de Meyer-Schulze); Mon. ant. ined. II p. 46. Braun, Ruinen und Museen p. 676 n. 61. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1214 (où il est inexactement rapporté que cette statuette est publiée dans Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 40 et dans Clarac pl. 486 A n. 905 E). Overbeck, Kunstmythologie IV p. 235 n. 3.

750 (951) **Buste d'Isocrate**, désigné par une inscription.

Restaurations: le bout du nez et les épaules.

Ce portrait était primitivement un buste ordinaire, comme le prouve la forme du cartouche qui contient l'inscription, cartouche entouré d'un cadre saillant; cette disposition ne se retrouve dans aucun buste hermétique de l'antiquité. La forme actuelle de ce portrait n'a été donnée au marbre que par le restaurateur moderne, qui a voulu faire du buste d'Isocrate le pendant du buste hermétique d'Hortensius (n. 749). Mais les deux portraits n'ont aucun rapport. Ils diffèrent à la fois par la nature du marbre et par le style de l'exécution. Sur la physionomie d'Isocrate s'exprime avec une clarté remarquable un des caractères du grand orateur (né en 436, mort en 338 av. J.-C.), cette timidité qui l'empêchait de prononcer des discours en public, et qui le força de se consacrer surtout à l'enseignement de la rhétorique et à la composition de harangues épidictiques.

Visconti, Iconografia greca I T. XXVIII a 3, 4, p. 324. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 762 Fig. 813. Cf. Ann. dell' Inst. 1882 p. 61—63, p. 68.

751 (949) **Statuette en bronze de Pallas.**

Appartenait jadis à la reine Christine de Suède. Ont été évidemment restaurés: le bras droit et la plinthe.

Cette statuette reproduit un des types dérivés de l'Athéna Parthénos de Phidias. Elle diffère de son célèbre original par la décoration du casque, la forme de l'égide, la disposition de la draperie et la pose (voir surtout n. 870). Le bas de la statuette, qui était brisée en deux, a été mal raccordé avec la partie supérieure: ce qui nuit à l'effet de l'ensemble.

Causeus, Romanum Museum I sect. II T. XVI. Montfaucon, L'antiquité expliquée I 1 p. LXXIX, 3 p. 139. Clarac III, pl. 457

n. 845. F. Lenormant, La Minerve du Parthénon (extr. de la Gazette des Beaux-Arts 1860) p. 28. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 677 n. 62. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII (1883) p. 576d. Il est inexact que cette statuette soit reproduite dans le Codex Pighianus f. 263 (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 181 n. 26): Monatsberichte der Berliner Akademie 1871 p. 461 n. 2.

752 (948) **Bas-relief, un Satyre et une Ménade.**

Restaurations: la partie inférieure du corps de la Ménade un peu au-dessous de la ceinture, le bas de la jambe gauche du Satyre, les jambes de la panthère sauf le haut de la jambe droite de devant.

Un Satyre cornu et une Ménade dansent, en proie à la fureur bachique, tandis qu'une panthère saute gaiement entre eux deux. De son bras gauche recourbé au-dessus de sa tête, la Ménade brandit un thyrse. Le Satyre tient dans sa main droite un bâton entouré de trois disques, qui semble représenter un de ces bâtons usités dans le jeu appelé kottabos; de sa main gauche levée il agite une coupe, dans l'anse de laquelle il a passé son index, comme c'était l'habitude dans ce même jeu, lorsque l'on lançait le vin hors de la coupe. Le kottabos n'a pas exactement la forme que nous connaissons soit par les exemplaires en bronze qui se sont conservés soit par les peintures de vases attiques; cela tient sans doute à ce que notre bas-relief date d'une époque, à laquelle le jeu du kottabos n'était plus à la mode: les artistes n'avaient plus alors une idée nette de l'instrument qu'on y employait. La bande supérieure ornée de bucrânes, de rosettes et de patères permet de croire que notre bas-relief servait de frise.

Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 43, 544. Philologus XXVI T. IV 4, p. 237, où toute la bibliographie est citée dans la note 148. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II T. XXVIII, Fig. 931 p. 848. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1883. Römische Mittheilungen I (1886) p. 242. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 108 n. 44.

753 (942) **Statuette de Diogène.**

Restaurations: le nez, les deux bras à partir du biceps, toute la jambe gauche, le bas de la jambe droite, les pieds, le tronc d'arbre, le chien, la plinthe.

Le mouvement général du corps nous prouve que le personnage ici représenté s'appuyait de la main gauche

sur un bâton. Il est très vraisemblable que cette statuette est un portrait de Diogène. D'une part en effet, par la forme et l'attitude du corps qui est courbé en avant, elle ressemble à une image de Diogène, que nous connaissons par un bas-relief (n. 809), image dont malheureusement la tête a été restaurée par un artiste moderne. D'autre part elle rend parfaitement à tous les points de vue l'idée que nous pouvons nous faire de ce philosophe d'après la tradition. L'expression à la fois maussade et railleuse de la physionomie, le regard observateur et perçant, les cheveux et la barbe en désordre, le corps qui est mal nourri et que n'ont jamais formé, comme on peut s'en rendre compte à première vue, les exercices de la palaestra, — tous ces traits conviennent parfaitement à l'homme, qui appliqua brutalement dans la vie courante la théorie formulée par Antisthène (voir n. 284), théorie d'après laquelle l'absence de tout besoin est le bien suprême; qui ne tint aucun compte des mœurs publiques de son temps, et que Platon appela: «un Socrate enragé». Le naturalisme raffiné, avec lequel le corps en particulier est traité, prouve que l'original de cette statuette ne fut pas créé du vivant de Diogène († 323 av. J.-C.), mais plutôt à l'époque des Diadoques. Il est impossible de croire que Diogène se soit présenté tout nu en public, comme nous le montre cette statuette; il devait être au moins vêtu de haillons. L'artiste l'a ainsi représenté, pour exprimer jusque dans les formes du corps la personnalité du philosophe cynique.

A la bibliographie citée dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1323 il faut ajouter: Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. I 7, 7a, p. 11 n. 7; Berichte der. sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 136 n. 492; Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 428 Fig. 475, 476.

754 (936) **Statuette de Pallas voilée.**

Restauration: le bras droit avec la draperie qui le recouvre.

La déesse est debout, tenant de la main gauche son bouclier contre sa poitrine; elle lève le bras droit, qui s'appuyait, semble-t-il, sur une lance. Un chiton pourvu

d'un repli (*apoptygma*) est jeté sur elle; il est fermé au-dessus de la tête et enveloppe tout le corps, sauf l'avant-bras droit, qui sort de la draperie par la fente latérale. Comme on avait l'habitude de voiler l'idole d'Athéna Polias pendant les Plyntéries et les Kallyntéries attiques, quelques savants ont voulu voir dans cet usage l'explication de notre statuette. Mais ce qui empêche d'accepter cette opinion, c'est que la déesse est représentée debout, tandis que l'idole d'Athéna Polias paraît avoir été une statue assise. On ne peut pas soutenir davantage que la statuette dont nous nous occupons soit une image d'Athéna Skiras, que les prêtres peignaient en blanc pendant les Skirophories; il n'y a aucune espèce d'assimilation possible entre une coutume de ce genre et le voile qui recouvre entièrement notre statuette. Cette œuvre reste donc une énigme archéologique.

Clarac III, pl. 457 n. 903. Gerhard, Ges. akademische Abhandlungen I T. XXIV 3, p. 245, p. 357 n. 3. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 677 n. 63. Bernoulli, Ueber die Minervenstatuen p. 30. Au sujet d'Athéna Polias: Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 687—688.

755 (933) **Statuette en bronze d'Hercule (Héraclès).**

Appartenait jadis aux Giustiniani. Le rocher sur lequel s'appuie la massue est peut-être restauré.

Cette statuette est un des exemplaires qui reproduisent le même original que la statue colossale connue sous le nom de l'Hercule Farnèse. Mais elle en diffère, et à son avantage, par le rendu plus sobre de la musculature. En outre le héros n'y a point cet air fatigué, que l'auteur de la statue colossale a exprimé avec tant d'intensité. Hercule se repose, sans paraître trop épuisé. La main droite n'est pas placée derrière le dos, comme dans l'Hercule Farnèse; elle s'appuie sur la hanche; l'avant-bras gauche ne pend pas le long de la massue; il est un peu tendu en avant; il tenait sans doute un attribut, par exemple les pommes des Hespérides. L'original de notre statuette date certainement du IVe siècle av. J.-C. On a essayé d'en attribuer la création à Lysippe: mais

cette opinion ne saurait être admise; car dans aucune œuvre authentique de ce grand sculpteur, on ne retrouve une conception analogue, et plusieurs répliques sont traitées dans un style beaucoup moins naturaliste que celui de Lysippe. Le bronze de la villa Albani est d'un travail si remarquable qu'on peut parfaitement le considérer comme l'œuvre d'un artiste de l'époque hellénistique.

Galleria Giustiniana I 13. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 515 n. 3. Stephani, Der ausruhende Heracles p. 162 (414) n. 4. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2173.

756 (964) **Esope.**

Restaurations: la partie antérieure du nez et l'épaule droite.

Les images d'Esope ne sont pas des portraits au sens étroit du mot; comme les bustes d'Homère (cf. nrs. 480—482, 495—497) et comme ceux des sept Sages (cf. nrs. 278, 279), elles ont été créées par l'imagination des artistes. Le sculpteur, qui inventa le type de la statue que nous étudions ici, a fidèlement suivi la tradition populaire d'après laquelle Esope était difforme; en outre il a cherché à exprimer dans la tête le caractère de l'ancienne fable grecque, de cette poésie qui sous la forme de récits ironiques et spirituels met à la portée du commun des hommes toutes sortes d'enseignements sur la vie. Burckhardt dit avec beaucoup de bonheur que notre statue reproduit le type idéal du bossu spirituel. Le beau front révèle une intelligence supérieure; les plis très fins, qui le traversent de droite à gauche et de bas en haut, prouvent la mobilité vivante de la peau qui le recouvre. Les yeux avisés se promènent sur le monde, qu'ils examinent avec attention. Les pupilles ne sont pas représentées par le procédé mécanique, qu'on avait l'habitude d'employer depuis l'époque des Antonins; l'artiste les a indiquées au moyen de coups de ciseau légers, d'une exécution très délicate; aussi le regard produit-il l'impression d'une vivacité particulièrement intense. Autour de la bouche aux fins contours se joue un trait ironique,

adouci toutefois par un certain air de bonhomie. La tête d'Esope captive tellement notre attention que nous ne reprochons pas à l'artiste l'audace qu'il a eue de représenter tout nu ce corps difforme. La conception et le style de l'œuvre prouvent que ce type n'est pas antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand. L'on s'est demandé s'il ne fallait pas en attribuer l'invention à Lysippe ou à son élève Aristodémos; car ces deux artistes passent pour avoir fait des statues d'Esope. Le naturalisme intense de notre statue conviendrait mieux au plus jeune des deux sculpteurs. Mais l'individualité artistique d'Aristodémos nous est entièrement inconnue, et il est impossible de prouver qu'il soit l'auteur de ce type.

Visconti, Iconografia greca T. XII, vol. I p. 153—160. Mon. dell' Inst. III T. XIV 2, Ann. 1840 p. 94—96. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 35 Fig. 38. Cf. Burckhardt, Der Cicerone I[5] p. 152g. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1324.

Dans la deuxième chambre du côté qui regarde le jardin:

757 (991) **Deux fragments de bas-reliefs antiques.**

Comme ces deux fragments paraissent avoir été trouvés vers 1770 à Tivoli en même temps et au même endroit, le fameux graveur Piranesi, qui par occasion s'amusait à faire le sculpteur, s'est passé la fantaisie de réunir, en les plaçant sur un même fond, ces deux morceaux qui évidemment n'ont aucun rapport l'un avec l'autre. Le fragment de gauche provient d'un bas-relief grec de style archaïque avancé. Il représente une femme assise, sous le siège de laquelle un lièvre est couché (sont modernes: le haut du crâne, le nez, le menton, les deux mains avec leurs attributs, les deux jambes à partir du milieu de la cuisse, l'extrémité du dossier, et le pied de devant du siége). Il est impossible de dire si ce bas-relief était un ex-voto ou un monument funéraire. Dans le premier cas la femme assise pourrait être Vénus (Aphrodite), et le lièvre serait l'animal consacré à cette déesse; dans le second cas, il faudrait voir dans la femme assise l'image de la défunte, et dans le lièvre l'animal domestique qu'elle préférait. Le frag-

ment de droite provient d'un bas-relief archaïsant, qui représentait une femme, peut-être Pallas, s'avançant vers un thymiaterion (cf. n. 713). Il n'y a d'antique que la moitié inférieure du personnage (au-dessous des hanches) avec l'extrémité de la main gauche, et les deux tiers inférieurs du thymiaterion; encore ces divers morceaux ont-ils été fortement retouchés par le sculpteur moderne.

Les deux bas-reliefs dans leur état actuel: Raffei, Saggio di osservazioni sopra un basso-rilievo della villa Albani, diss. II (Rome 1821) p. 21 et suiv. Percier et Fontaine, Fragments antiques de sculpture pl. 3. — Le fragment grec de style archaïque avancé: Zoega II 112. Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst II 24, 257. Roscher, Lexikon I p. 399, p. 410. — Le fragment archaïsant (restauré): Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien pl. I 1, p. 20. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 536. Arch. Zeitung XXIX (1872) p. 138 Anm. 6. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum in Bonn p. 11 n. 39b. Bernoulli, Aphrodite p. 51 n. 49, p. 61. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 62 n. 90, p. 128.

758 (993) **Fragment d'un couvercle de sarcophage, l'éducation de Bacchus (Dionysos) enfant.**

Le petit Bacchus (Dionysos) entoure de ses bras le cou de la Nymphe qui le tient assis sur ses genoux; il semble craindre d'être pris par une autre Nymphe, qui est debout devant la première et qui tend les bras, comme pour saisir l'enfant. Ce groupe d'une composition aussi claire que gracieuse reproduit un excellent original. Derrière la Nymphe qui tend les bras se tient debout une autre Nymphe regardant le petit Bacchus. Plus loin à droite on voit Silène qui s'avance d'un air à la fois étonné et joyeux pour saluer le jeune dieu. Au-dessus de son dos on voit la partie supérieure d'un jeune Satyre. La femme, qui se détourne du groupe principal, à l'extrémité gauche du fragment, prouve que sur ce couvercle de sarcophage était représentée au moins une autre scène relative à la naissance ou à l'éducation de Bacchus (cf. n. 443).

Zoega II 73. Cf. Ann. dell' Inst. 1842 p. 28. Braun, Ruinen und Museen p. 667 n. 53.

759 (985) **Bas-relief funéraire d'un cavalier athénien.**

Trouvé en 1764 dans la Vigna Caserta située non loin de l'arc de Gallien. Marbre pentélique. Restaurations (très

mal exécutées): le nez et la lèvre inférieure du jeune homme qui s'élance, l'oreille droite du cheval.

Ce monument est un des plus beaux et des plus grands bas-reliefs funéraires grecs qui se soient conservés; l'on comprend qu'il ait été convoité par les Romains amateurs d'œuvres d'art, et transporté d'Attique en Italie, à Rome. Le sujet en est traité d'une façon grandiose; c'est un exploit du cavalier athénien dont les restes reposaient dans le tombeau que décorait ce bas-relief. Le jeune homme, qui vient de sauter à bas de son cheval, tient par une rêne de la main gauche l'animal qui se cabre. Il lève son bras droit pour porter le coup mortel à l'ennemi qui est tombé devant lui, et qui cherche à se couvrir de son bras gauche caché sous sa chlamyde. Nous devons nous figurer que la rêne du cheval et l'épée brandie par le jeune homme étaient en métal. La tête du cavalier n'est pas un portrait, mais un type idéal attique. L'artiste a cependant tenu compte en un point de la personnalité du jeune homme, dont ce bas-relief était destiné à perpétuer la memoire: il ne l'a pas représenté nu, mais vêtu d'un chiton et d'une chlamyde, c'est à dire dans le costume particulier aux cavaliers athéniens. Le fond du bas-relief est profondément creusé derrière l'avant-train du cheval. Le mouvement du noble animal n'en est que plus clair et plus animé; en même temps l'artiste a observé la loi qui régissait la sculpture en bas-relief pendant la belle époque, loi d'après laquelle le relief des figures ne devaient pas dépasser le niveau primitif du bloc de marbre dans lequel on les avait sculptées. Ce monument, semble-t-il, appartient à l'époque de transition entre l'art de Phidias et la seconde école attique. L'expression pathétique y est encore très sobre. Elle n'apparaît que dans les lèvres un peu serrées du cavalier et dans la bouche de son ennemi qui est entr'ouverte comme pour exhaler une légère plainte; mais d'autre part la chlamyde qui flotte autour du vainqueur est drapée avec une audace qui rappelle la frise du mausolée d'Halicarnasse.

Zoega I 51. Voir, pour tout le reste, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1004. Cf. Von Wilamowitz-Moellendorff, Aus Kydathen p. 85. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 105.

760 (988) **Bas-relief de style archaïsant, procession de divinités.**

Restaurations: l'angle inférieur gauche de la plaque de marbre avec le bas de l'autel, la moitié inférieure de la jambe droite et l'extrémité du pied droit de Mercure (Hermès).

Deux dieux et deux déesses s'avancent vers un autel embrasé; en tête marche Mercure (Hermès), tenant de la main gauche un simple bâton au lieu de son caducée habituel; derrière lui on voit Pallas, Apollon et Diane (Artémis). Il est très probable que ce bas-relief se prolongeait au moins du côté gauche et que sur le morceau perdu étaient représentées d'autres divinités, qui venaient à la rencontre des quatre premières. L'élégance mignarde propre au style archaïque est ici fort exagérée; il faut remarquer par exemple combien sont artificiels les plis des manteaux dont les dieux sont revêtus, et des draperies qui enveloppent le haut du corps des déesses.

Zoega II 100. Cf. Ann. dell' Inst. 1860 p. 452. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 34 n. 43.

761 (984) **Bas-relief de Quintus Lollius Alcamenes.**

Il se trouvait au XVIIe siècle dans la maison d'un certain Ippolito Vitelleschi (Reinesius, Syntagma inscript. latinarum p. 465 n. 134).

On a déjà proposé pour ce bas-relief plusieurs explications différentes; ce qui est le plus vraisemblable, c'est que l'homme assis à gauche, que l'inscription gravée au-dessus de lui appelle Quintus Lollius Alcamenes decurio et duumvir, tient dans la main gauche le buste en cire (cf. 673, 674) d'un fils qu'il a perdu; avec le poinçon qu'il tient de la main droite il va inscrire ou il a déjà inscrit sur ce buste l'épitaphe (titulus, elogium). La femme qui est debout devant Alcamenes, probablement son épouse, porte dans la main gauche un coffret à encens (acerra), et de la main droite jette un grain de ce parfum dans la flamme du thymiaterion qui se trouve devant

elle (cf. n. 713). Tandis que son mari s'occupe de préparer le buste de l'enfant qu'ils ont perdu, elle semble brûler de l'encens en l'honneur du défunt.

Zoega I 23. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 668 n. 56. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 209.

762 (980) **Bas-relief dit de Leucothée.**

Restaurations: dans la femme assise, le nez, les lèvres, le pouce et l'index de la main droite; dans l'enfant, la main droite et la partie inférieure du bras gauche; dans la première des trois femmes qui sont debout, quelques parties du visage, la main gauche, et un morceau du bandeau qu'elle tient.

L'on voyait autrefois dans ce bas-relief l'éducation de Bacchus (Dionysos) enfant par Leucothée; mais dans l'état actuel de la science, il est inutile de réfuter longuement cette interprétation. Tous les savants sont d'accord pour reconnaître le caractère funéraire de ce bas-relief, sur lequel la défunte est représentée comme une mère heureuse. Assise sur un siége, elle joue avec sa fillette, tandis qu'une parente ou une servante lui présente un bandeau pour sa toilette ou pour celle de l'enfant. Les deux autres femmes, de taille plus petite, font également partie de la maison; ce sont ou des filles plus âgées ou de jeunes servantes; le geste de leurs mains tendues en avant paraît exprimer la joie qu'elles éprouvent en voyant la gaieté du petit enfant. La corbeille à laine placée sous le siége symbolise l'activité dont la défunte faisait preuve comme ménagère.

Bien que ce bas-relief soit d'un style sévère, il nous indique que l'artiste savait déjà reproduire la nature avec intelligence et finesse. Il faut surtout remarquer avec quelle habileté est rendu l'organisme du poignet droit, dans la plus grande des femmes qui sont représentées debout. On ne peut pas déterminer avec certitude l'école à laquelle appartient ce monument. Le style rappelle généralement celui des bas-reliefs attiques archaïques; mais d'autre part il n'est pas sans avoir quelque rapport avec un exemplaire trouvé dans l'île de Paros et avec un

bas-relief de Thasos. Le siége, le tabouret et la corbeille à laine étaient évidemment décorés d'ornements peints; tels qu'ils sont actuellement, sans aucune couleur, ils contrastent avec les corps humains, les chevelures et les vêtements, que l'auteur a traités si minutieusement.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 11, 40. Baumeister, Denkm. des kl. Altertums I, p. 383 Fig. 420. Brunn und Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 228. Collignon, Histoire de la sculpture grecque I p. 278 Fig. 191. Tout le reste de la bibliographie est cité dans Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I^3 p. 174—175, p. 236 Anm. 120, et dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 243. Cf. surtout Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissenschaften 1870 II 2 p. 211—212.

763 (982) **Fragment de frise, représentant deux Bacchantes et un Silène nain.**

Jadis au palais Mattei.

Deux femmes s'avancent en se tenant par la main, et derrière elles on voit Silène, avec un corps de nain, qui joue de la double flûte. Par leur attitude solennelle les deux Bacchantes forment un contraste marqué avec la figure burlesque du joueur de flûte. Comme le bas-relief a été retouché dans toutes ses parties par un artiste moderne, il est parfois difficile de reconnaître quels en sont les motifs originaux. L'objet en forme de demi-cercle, que la première des deux femmes tient de la main droite, semble être le reste d'un tambourin (tympanon). L'animal, que l'autre femme tire derrière elle, paraît actuellement être un chien, mais il est certain qu'il a été refait. D'après tous les monuments analogues, nous devons croire que c'était primitivement un chevreau.

Zoega II 102. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 666 n. 52. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 59 n. 82.

764 (977) **Bas-relief, le rapt du trépied.**

Restaurations: dans Hercule, le bout du nez, le bras droit, le bas des jambes; dans Apollon, le bas des jambes; dans le trépied, quelques fragments sans importance.

Ce bas-relief représente une scène qui revient très fréquemment sur les monuments de ce genre. Hercule (Héraclès) emporte le trépied qu'il a ravi dans le temple

de Delphes; il est rejoint par Apollon, qui cherche à lui reprendre l'objet sacré. Comme dans la plupart des bas-reliefs analogues, l'auteur a imité le style archaïque. Cf. n. 377.

Zoega II 66. Welcker, Alte Denkmäler II T. XV 28, p. 299 et suiv. Tout le reste de la bibliographie se trouve réuni dans Stephani, Compte-rendu pour 1868 p. 47 n. 83 et dans Overbeck, Kunstmythologie IV p. 406 B³.

765 (979) **Bas-relief, Satyres foulant du raisin.**

Deux jeunes Satyres, qui tiennent de leurs deux mains un cercle fait d'une corde ou d'une courroie, dansent en rond et foulent les grappes de raisin, qui remplissent jusqu'au bord la cuve placée au-dessous d'eux. A gauche danse un autre jeune Satyre, qui joue de la double flûte et du pied gauche bat la mesure avec la pédale rustique (κρούπεζα, scabellum). A droite on voit arriver Silène portant une corbeille pleine de grappes de raisin. Si les objets qui se trouvent tant dans la cuve que dans la corbeille ressemblent non pas à des grappes de raisin, mais à des boules de forme ovale, cela tient évidemment à la maladresse du praticien. Sur d'autres monuments exécutés avec plus de soin, qui représentent la même scène, ces objets sont sans le moindre doute possible des grappes de raisin.

Zoega II 87. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 40, 476. Welcker, Alte Denkmäler II T. VI 10, p. 113 et suiv. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1564 Fig. 1627. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 325 n. 6. Bull. dell' Inst. 1843 p. 91. Braun, Ruinen und Museen p. 666 n. 51.

766 (975) **Statue grecque de style archaïque.**

Restaurations: le nez, le bras gauche avec la partie du manteau qu'il soulève, le bras droit en dehors de la draperie, les extrémités pendantes du manteau, les pieds avec le bas des mollets, la plinthe.

Cette statue, dont l'épiderme a souffert par suite d'un nettoyage maladroit, est une œuvre grecque du VIe siècle avant J.-C. Elle reproduit un type, que l'art hellénique archaïque employa fréquemment pour représenter des déesses et des figures votives (voir n. 593). La main

droite tendue en avant devait tenir une fleur. Les bourrelets que l'on voit au-dessus des oreilles servaient probablement à soutenir un diadème en métal, aujourd'hui perdu. Le trou creusé verticalement dans la tête contenait la tige d'un de ces disques en bronze (μηνίσκος), que l'on plaçait au-dessus des statues pour les garantir contre la pluie et contre les souillures des oiseaux (voir nrs. 200, 201). Le sculpteur a nettement indiqué et parfois même exagéré les principales lignes de son œuvre; ce caractère nous prouve que la statue devait être placée très haut, par exemple sur l'angle d'un fronton. Dans ce cas il était nécessaire, pour bien faire reconnaître l'arrangement de la tunique, de creuser à une profondeur considérable la partie de l'étoffe qui retombe sur la poitrine (apoptygma). Le type en question a été employé par l'art archaïque pour orner les frontons; nous en avons la preuve dans la décoration du temple de Minerve (Athéna) à Egine.

Mon. dell' Inst. IX 3, Ann. 1869 p. 104—129. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 37. Cf. Bernoulli, Aphrodite p. 40 n. 1. — Pour les figures d'Egine: Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 70 a b, n. 74 e f.

767 (976) **Bas-relief, l'Amour en Satyre.**

Restaurations: le bras gauche et presque toute la jambe gauche de l'Amour, l'extrémité antérieure du thyrse, divers morceaux du cratère et de la table, presque toute la base de cette dernière, une bande étroite le long du rideau à droite, une grande partie de l'angle inférieur droit du champ.

Si la composition de ce bas-relief est, comme il semble très probable, d'invention hellénistique, nous sommes ici en présence d'une des manifestations les plus anciennes d'une habitude qui a été infiniment répandue dans l'art gréco-romain, et qui consistait à employer les Amours comme acteurs des scènes mythologiques et des scènes de la vie courante les plus diverses. Sur notre bas-relief l'Amour est assimilé aux Satyres; comme eux il a une petite queue, et il taquine gracieusement une panthère, croisant le thyrse devant elle et avançant le pied gauche; l'animal pose sur ce pied, comme pour le tenir immobile,

sa patte droite de devant. Au fond l'on voit un motif de paysage très fréquent dans les bas-reliefs hellénistiques, un arbre auquel est suspendu un rideau; plus en avant un cratère est posé sur une table dont les pieds sont en forme de griffes de lion.

Zoega II 88. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 40, 479. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. LXII. Cf. Braun, Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos p. 5; Ruinen und Museen p. 668 n. 54. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 52.

768 (970) **Statue de Pallas.**

Trouvée près d'Orte (Horta). Restaurations: le casque, le nez, presque tout le bras droit, l'avant-bras gauche, le bas des jambes, un grand nombre des serpents de l'égide, les ailes de la tête de Méduse, les extrémités flottantes du repli de la tunique (apoptygma).

Cette statue, qui représentait la déesse dans l'attitude du palladium, c. à d. brandissant la lance de sa main droite levée, est dans son ensemble d'un type archaïque. Toutefois maints détails, entre autres la tête de Méduse traitée à la manière de l'art libre, nous empêchent d'admettre l'opinion autrefois courante, d'après laquelle cette statue serait un original grec archaïque. Mais on ne peut pas davantage prétendre qu'elle soit une copie inexacte et plus ou moins modifiée sous l'influence du style libre, d'une œuvre grecque archaïque, ou encore une statue archaïsante exécutée d'après les principes de l'art grec. Il y a, dans cette image de Pallas, un contraste frappant entre la perfection avec laquelle l'épiderme est rendu, et l'ignorance dont l'artiste a fait preuve dans le modelé du corps humain et dans le calcul de ses proportions. Un contraste aussi net est absolument incompatible avec l'art grec; on en trouve au contraire de nombreux exemples dans l'art italique et en particulier dans l'art étrusque. On peut donc se demander si cette statue n'est pas une copie exécutée à l'époque romaine d'un ancien bronze étrusque. D'une part en effet les traditions religieuses, conservées dans la ville d'Horta située à la limite méridionale de l'Etrurie, ont pu être la cause de cette

reproduction d'une œuvre archaïque étrusque. D'autre part il faut aussi tenir compte de l'intérêt très vif que les Romains portaient aux antiquités étrusques pendant le dernier siècle de la République et le premier de l'Empire. Il suffit de rappeler à ce propos qu'au temps d'Horace, les amateurs d'art collectionnaient de préférence les bronzes d'Etrurie.

Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 17, II p. 18—19. Clarac III, pl. 462 D n. 842 B. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I 9, 34. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 663 n. 47. Bernoulli, Ueber die Minervenstatuen p. 6. Bull. dell' Inst. 1870 p. 35—36. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 445. 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική 1887 p. 137.

769 (967) **Bas-relief, Danseuses.**

Restaurations: dans la danseuse qui se trouve à droite, la main gauche; dans l'autre danseuse, les deux mains, le pied gauche et la moitié inférieure du bas de la jambe droite; dans les deux figures, la plus grande partie des couronnes — toutefois quelques fragments qui se sont conservés prouvent que le restaurateur les a restituées exactement —; en outre le sol rocheux et quelques morceaux de la décoration architecturale qui forme l'arrière-plan.

Ce bas-relief représente deux jeunes filles court vêtues, qui exécutent une danse mimique devant un édifice orné d'une double rangée de pilastres. Le sujet de cette danse paraît être une demande amoureuse. L'une des deux jeunes filles tend les deux bras vers sa compagne soit dans un geste qui exprime son désir soit pour la supplier. Comme les deux mains de la seconde danseuse ont été restaurées, on ne peut pas déterminer certainement quelle était son attitude: il semble toutefois qu'elle repoussait la demande. Sur d'autres monuments (cf. n. 816) des danseuses du même genre sont couronnées de feuilles de roseau placées verticalement. Cet ornement, sur notre bas-relief, a été remplacé par des couronnes, qui semblent formées de bandes de métal.

Zoega I 21. Visconti, Mus. Pio-Cl. III Tav. b II 4, p. 257. Cf. Welcker, Alte Denkm. II p. 146 et suiv. Braun, Ruinen und Museen p. 668 n. 49, p. 696. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. (471) 111 Anm. 2; Compte-rendu pour 1865 p. 60 n. 3, p. 63 et suiv. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 97 n. 21.

770 (969) **Bas-relief, Vénus (Aphrodite) ou une Néréide avec l'Amour.**

Restaurations: les deux jambes de l'Amour, la griffe droite du dragon marin, la tête et les deux pattes de devant du cheval marin.

Vénus (Aphrodite) ou une Néréide, qui traverse la mer sur un cheval marin, a de la main gauche saisi le petit bras de l'Amour qui voltige autour d'elle, et attire à elle l'enfant qui se débat dans les airs. A gauche du groupe un dragon marin et un dauphin prennent leurs ébats dans les flots.

Percier et Fontaine, Fragments antiques de sculptures pl. 21. Cf. Braun p. 668 n. 55. Bernoulli, Aphrodite p. 406.

Comme il n'y a à Rome qu'un petit nombre d'urnes étrusques, on peut jeter un coup d'œil sur quatre monuments de ce genre placés dans cette chambre (nrs. 771—774). Les urnes cinéraires étrusques, de forme rectangulaire et décorées de bas-reliefs, datent du IIIe et du IIe siècle av. J.-C.; sauf quelques exceptions isolées, ce sont les produits d'une industrie inférieure. Les bas-reliefs qui décorent la caisse des urnes représentent en général des scènes empruntées à la mythologie hellénique. Leur composition même semble reproduire dans l'ensemble des modèles grecs. Toutefois dans l'exécution, surtout en ce qui concerne les types des visages et le costume, on sent des influences locales; de plus au milieu de scènes grecques apparaissent souvent des figures tirées de la démonologie étrusque. Sur le couvercle sont couchés les portraits des défunts, dont les restes reposent dans l'urne. Il n'est pas rare que les têtes soient très vivantes et traitées avec beaucoup de caractère; ce sont certainement des portraits bien ressemblants; au contraire les corps sont en général négligés et raccourcis maladroitement. Les quatre urnes cinéraires qui se trouvent à la villa Albani paraissent provenir de Volterra; car elles sont faites d'un albâtre, qui se rencontre dans les environs de cette ville.

771 (992) **Enlèvement d'Hélène.**

A gauche, on voit le navire troyen, dans lequel se trouve un matelot revêtu du costume phrygien. Auprès du navire Pâris attendant Hélène est assis sur un siége. Deux serviteurs apportent un cratère volé dans le palais de Ménélas. Plus loin à droite Hélène, qui semble faire quelque résistance, est amenée devant Pâris par deux Troyens. Derrière ce groupe marche un autre compagnon de Pâris, tenant une rame dans la main gauche.

Brunn, I rilievi delle urne etrusche I T. 18, 4.

772 (981) **Combat des Centaures et des Lapithes.**

Zoega I p. 182. Braun, Ruinen und Museen p. 670.

773 (978) **Oreste sur l'autel de Delphes.**

Oreste, l'épée nue dans la main droite, s'appuie d'un genou sur l'autel; il est attaqué par cinq Furies armées en partie de torches, en partie d'épées. A gauche, près de l'autel, on voit Pylade violemment ému et reculant devant les Furies qui s'avancent vers lui.

Brunn, I rilievi delle urne etrusche T. 83, 17.

774 (968) **Le prétendu Echetlos.**

D'après une légende attique, on vit apparaître, pendant la bataille de Marathon, un homme qui tua beaucoup de Perses avec un soc de charrue et qui disparut ensuite. Les Athéniens, pour obéir à un oracle, honorèrent ce guerrier comme un héros sous le nom d'Echetlos ou d'Echetlaios. Telle est la tradition sur laquelle on se fonde, pour reconnaître le même héros dans la figure principale du bas-relief qui décore cette urne, un homme qui frappe avec un soc de charrue un guerrier tombé. Mais il est plus probable que ce personnage représente un démon étrusque de la mort. Au milieu du combat furieux, dont la rage est symbolisée par les Furies représentées aux deux extrémités du bas-relief, ce démon accomplit son œuvre de destruction.

Zoega I 40. Inghirami, Monum. etruschi I 2 T. XIII. Cf. Ann. dell' Inst. 1837 p. 264 et suiv. Gerhard, Prodromus p. 41 Anm. 112. — Pour la bibliographie de la légende d'Echetlos, voir Roscher, Lexikon I p. 1212.

Troisième chambre du côté du jardin:

775 (994) **Fragment d'un bas-relief colossal, Antinoüs.**

Trouvé en 1735 dans la villa d'Hadrien près de Tivoli (Ficoroni dans Fea, Misc. I p. CXXXXIII n. 51). Restaurations: le pouce, l'index et le doigt du milieu de la main droite, presque toute la main gauche avec la couronne, et le bord inférieur de la partie du corps qui est drapée.

Comme un fragment de bandeau s'est conservé sur la partie antique de la main gauche, il est probable que le restaurateur a eu raison de placer une couronne dans cette main. Mais ce détail ne nous est pas d'une grande utilité pour reconnaître le sujet du bas-relief; car nous ne savons pas si Antinoüs y était représenté seul ou groupé avec d'autres personnages. Ce fragment est un des meilleurs morceaux de sculpture que nous possédions de l'époque d'Hadrien; on peut y observer avec la plus grande clarté les qualités et les défauts qui distinguaient l'art plastique de cette période. Les formes du corps et le caractère moral d'Antinoüs (voir n. 295) sont parfaitement rendus; l'exécution est élégante et soignée, mais elle manque de fraîcheur, en particulier dans le modelé du nu. Pour faciliter le transport de ce bas-relief, on en avait creusé l'envers.

Borioni, Collectanea antiquitatum romanarum (Rome, 1736) T. IX (sans les restaurations). Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 180, II p. 235—237. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 55. Dietrichson, Antinoos pl. V 12, p. 189 n. 21. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 85 Fig. 89. — Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1663.

776 (997) **Statuette d'une Panisque.**

Restaurations: les cornes — leur existence est prouvée par les amorces qui se sont conservées —, les pointes des oreilles, l'avant-bras gauche ainsi que la main et la flûte. la main droite, le bas de la jambe gauche et la moitié inférieure du bas de la jambe droite, la plinthe. Le visage a été légèrement retouché par un artiste moderne.

Cette statuette semble être la reproduction d'un excellent original de l'époque hellénistique. Le problème du passage du corps de jeune fille aux jambes de chèvre a été très heureusement résolu par l'artiste qui a recouvert d'un

pan de la nebris l'endroit où il était le plus difficile d'opérer la transition d'une forme à l'autre. La pose des jambes et de la tête trahit fort clairement ce qu'il y a d'animal dans la nature de la Panisque. On voit qu'elle est capable de sauter et de faire usage de ses cornes. Ses joues gonflées prouvent que le restaurateur a bien fait de lui mettre des flûtes dans les mains.

Clarac IV, pl. 727 n. 1732. Pour tout le reste de la bibliographie, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1508. Cf. aussi Ann. dell'Inst. 1846 p. 240.

La grande salle.

777 (1019) **Statue de Jupiter (Zeus).**

D'après Clarac (texte) III p. 34, cette statue a été trouvée dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations: le bras droit avec le bâton, la main gauche avec le foudre, plusieurs morceaux de la draperie, la jambe droite un peu au-dessous de la draperie, la jambe gauche à partir du genou, la plinthe avec la plus grande partie de l'aigle — toutefois un morceau de l'aile droite qui touche la draperie est antique —, et le tiers inférieur du tronc d'arbre. La tête, dont le nez est restauré, est antique mais ne provient pas de la statue. Comparée au corps, elle paraît trop petite.

La statue dont provient le corps, et qui est d'une exécution soignée, représentait le père des dieux dans une attitude calme. La main droite tenait probablement un sceptre. Il est peu vraisemblable que l'attribut de la main gauche fût un foudre. Un manteau dont le bord inférieur est circulaire, semble-t-il, tourne, à partir du bras gauche, autour du dos et revient envelopper les deux jambes, tandis que son extrémité droite s'enroule autour de l'avant-bras gauche. Par la disposition générale de la draperie comme par le travail des plis, cette statue rappelle le groupe de Ménélas (voir n. 887). Le type de Jupiter (Zeus) qu'elle reproduit doit avoir joui d'une certaine célébrité; car outre la réplique dont nous nous occupons ici, il en existe encore trois autres. La tête ne fait pas partie du corps; si on la compare à d'autres types de Jupiter reproduits par l'art gréco-

romain (cf. nrs. 245, 294), elle a une expression de physionomie particulièrement douce et les cheveux tombent plus posément.

Clarac III, pl. 401 n. 678 A. Overbeck, Kunstmythologie II p. 141 Fig. 15; cf. p. 88 n. 21, p. 140 n. 40.

778 (1018) **Haut-relief, distribution de blé par Antonin le Pieux.**

Restaurations: dans l'empereur, le nez, les deux mains, le bas des jambes, les pieds et le tabouret sur lequel ils s'appuient, un des pieds du siége; dans la déesse qui se tient debout derrière l'empereur, la tête et l'attribut de la main gauche sauf l'extrémité inférieure qui s'est conservée entre les doigts; dans le personnage qui ressemble à une Amazone, le nez, la main gauche, deux doigts de la main droite, un morceau du baudrier. La tête de l'empereur a été rapportée, mais elle appartient certainement au corps.

Ce monument est incomplet du côté gauche; mais on peut restituer grâce à des monnaies le sujet tout entier. Antonin le Pieux est représenté, assis sur la sella curulis, présidant à une distribution de blé extraordinaire (congiarium). Dans la femme, qui se tient debout sur le podium derrière l'empereur, il faut voir l'Abondance ou la Félicité. Le restaurateur lui a mis un caducée dans la main, mais la trace d'amorce visible sur le haut du bras gauche et l'extrémité recourbée qui s'est conservée entre les doigts prouvent que l'attribut antique était bien plutôt une corne d'abondance. Devant l'empereur on voit debout une femme vêtue comme une Amazone, probablement la Dea Roma ou Virtus, la déesse du courage viril (cf. n. 416). Elle est sans casque et se prépare à enlever son baudrier; elle symbolise donc les sentiments pacifiques de l'empereur. A gauche, sur la partie perdue du monument, étaient représentés les personnages qui recevaient les libéralités de l'empereur.

Mon. dell' Inst. IV 4, Ann. 1844 p. 155—160. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 644 n. 31. Purgold, Archäolog. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 27 Anm. 3. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 146 n. 78.

779 (1014) **Bas-relief, les divinités de Délos.**

Restaurations: un morceau du pilier qui se trouve à gauche; dans Latone (Léto), la main droite, le coude droit, la partie du manteau qui pend au-dessous du même coude, un fragment considérable de la partie inférieure du corps depuis la hanche droite jusqu'aux genoux; dans Apollon, le bout du nez et la main droite; dans la Victoire (Nikè), le bout du nez, presque toute la main gauche et plusieurs fragments des ailes.

Apollon s'avance, en costume de citharède, pinçant de la main gauche les cordes de sa lyre, et tendant de la main droite une coupe à la Victoire debout devant lui; la déesse lui verse une liqueur contenue dans une cruche qu'elle tient levée. Derrière Apollon marchent sa sœur Diane (Artémis), avec une torche dans la main gauche, et sa mère Latone (Léto), qui de la main gauche porte un sceptre. Auprès de la Victoire on voit une base sur laquelle sont représentées les trois Heures ou les trois Grâces, et derrière Latone un pilier qui supporte un trépied. Le fond de la scène est formé par un temple corinthien qui fait saillie sur un mur d'enceinte; sur la frise de ce temple on distingue une course de chars. Ce n'est pas sans vraisemblance qu'on a vu dans cet édifice une reproduction assez libre du sanctuaire de Delphes. Les gracieuses formes archaïques, qui caractérisent les figures des quatre divinités, n'étaient pas familières à l'artiste qui a sculpté ce bas-relief; c'est un style artificiellement imité. L'auteur a traité malgré lui dans un style plus libre le manteau qui flotte autour de Diane. En outre le temple qui se trouve à l'arrière-plan est orné d'une colonnade corinthienne; or cet ordre architectural ne fut employé, comme chacun le sait, qu'après la fin de la période archaïque. Il n'en est pas moins très probable que ce bas-relief et d'autres répliques du même sujet, qui se sont conservées, reproduisent, au moins en ce qui concerne les quatre divinités, un original archaïque, peut-être un monument votif dédié par un joueur de lyre vainqueur dans les jeux Pythiques et sur lequel avait été représenté, au lieu du mortel vainqueur, le dieu qui lui avait donné la

victoire. Cette hypothèse d'un original grec archaïque se trouve confirmée par un fragment qu'a récemment acquis le baron Barracco et qui provient d'un bas-relief représentant la même scène; le style qui distingue l'art archaïque avancé y est rendu avec plus d'ensemble que sur les autres répliques.

Zoega II 99. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XXXIV. Pour tout le reste, voir O. Jahn, Griechische Bilderchroniken p. 45—50; Stephani, Compte-rendu pour 1873 p. 218 et suiv.; Overbeck, Kunstmythologie IV p. 259 et suiv. Cf. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 24—27.

780 (1013) **Haut-relief, jeune homme auprès de son coursier.**

Restaurations: dans le jeune homme, la tête, à laquelle on a donné les traits d'Antinoüs, le cou, le bras droit, le pied gauche; dans le cheval, la tête et le cou, le genou de la jambe droite de devant, la moitié inférieure de la jambe droite de derrière; en outre toute la décoration architecturale qui forme le fond du tableau, sauf un morceau qui se trouve à gauche sous l'arrière-train du cheval et la moitié inférieure du pilastre de droite.

Un jeune homme, au corps vigoureux, se tient debout devant un mur orné de pilastres cannelés; il est auprès de son cheval, et de la main gauche appuie sur son épaule un bâton ou une lance; sa main droite tendue en avant tenait sans doute des brides en métal. Derrière le dos du jeune homme on voit l'extrémité inférieure du fourreau de son épée, motif qui est représenté en relief très plat. Comme la composition rappelle celle d'un bas-relief argien, elle a été sans aucun doute inspirée par un modèle grec; l'exécution au contraire indique l'époque romaine. Notre bas-relief décorait anciennement un tombeau. Un exemplaire semblable était jadis enchâssé dans un mausolée voisin de la Via Tiburtina; il y fut dessiné par Bartoli. Mais il est inexact que ce monument et notre bas-relief soient un seul et même morceau: le cavalier et le cheval sont placés différemment et tournés en sens inverse.

Braun, Ruinen und Museen p. 643 n. 30. Cf. Friedländer, De operibus anaglyphis in mon. sepulcr. Graecis p. 43 § 3. Dietrich-

son, Antinoos p. 192. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Sculpturen p. 36 et suiv. — Le bas-relief argien: Athenische Mittheilungen III (1873) T. XIII p. 287 ss. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 504. — Le mausolée: Bartoli, Antichi sepolcri T. XLVII.

781 (1012) **Statue de Pallas.**

D'après Clarac (texte) III p. 189, cette statue a été trouvée dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations: le nez, les lèvres, le derrière de la tête, la gueule de la peau de lion qui recouvre la tête, le bras droit ainsi que l'épaule droite, l'avant-bras gauche, l'extrémité antérieure du pied gauche, divers morceaux de l'égide et des draperies, la plus grande partie de la plinthe.

L'impression produite par cette statue serait plus grandiose et plus harmonieuse, si le restaurateur moderne n'avait pas donné trop de longueur à la partie supérieure du bras droit qui sort de la draperie. Cette œuvre est évidemment la copie d'un original grec appartenant au grand art du Ve siècle; si nous en jugeons d'après le travail des plis, cet original devait être en bronze. Le corps est ramassé et trapu. La tête, au lieu d'être casquée, est recouverte d'une peau de lion. Les formes du visage nous indiquent que l'auteur de la statue s'est inspiré d'un type péloponnésien, mais qu'il l'a développé et transformé d'une façon indépendante. Le bras droit s'appuyait sur une lance; la main gauche tenait un autre attribut, une coupe ou une chouette.

Clarac III, pl. 472 n. 898 B. Braun, Vorschule zur Kunstmythologie T. 70. A la bibliographie citée dans Friederichs-Wolters, Bausteine n. 524, il faut ajouter Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums p. 215 Fig. 169, p. 216 Fig. 170; Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 696—697; Athen. Mittheilungen XV (1890) p. 30.

782 (1011) **Bas-relief, Ganymède donnant à boire à l'aigle.**

Restaurations: dans Ganymède, la tête, le bras gauche sauf la main; dans l'aigle, le corps et la serre droite; en outre presque tout le rocher et tout le fond du bas-relief.

Cette composition d'une grâce exquise et fort harmonieuse représente Ganymède, assis sur un rocher, et donnant à boire à l'aigle dans un canthare. L'aigle a

posé sa serre gauche sur le bord du vase, tandis que Ganymède place sa main droite sous la tête du puissant oiseau.

Ce bas-relief est cité par Winckelmann, Pierres de Stosch p. 59 n. 173. Cette réplique, et non celle de Saint-Pétersbourg, comme le prétend Stephani, Compte-rendu pour 1867 p. 192, est reproduite dans Bartoli, Antichi Sepolcri T. 110 (= Barbault, Monuments ant. pl. 22; les plus beaux monuments de Rome pl. 25); mais dans cet ouvrage elle est inexactement signalée comme étant une mosaïque. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 645 n. 33. Bull. dell'Inst. 1870 p. 7. Overbeck, Kunstmythologie II p. 547 d.

783 (1009) **Bas-relief, Dédale et Icare.**

Les parties antiques de ce bas-relief ont été trouvées, en même temps que les fragments d'autres bas-reliefs, entre autres avec le n. 388, sur la pente du Palatin tournée vers le Circus Maximus. Evidemment ces bas-reliefs ornaient les parois d'une salle dans le palais des Césars (Bull. dell'Inst. 1870 p. 65—66). Il n'y a d'antique que: le pied droit de Dédale, les extrémités inférieures des pieds de la table sur laquelle il travaille, une partie du sol qui se trouve au-dessous, le corps d'Icare depuis le haut du front jusqu'au milieu de la cuisse droite et jusqu'au genou gauche — sauf toutefois le nez, l'œil droit, le bras droit et la main gauche —, la partie de l'aile gauche voisine du corps, le haut du pilier sur lequel Icare appuie son coude gauche, un morceau de l'aile qui est placée debout auprès de lui sur le sol, et un fragment du mur qui forme le fond de la scène. La restauration a été exécutée d'après une réplique mieux conservée qui se trouve dans la même villa (n. 807); elle est donc en général exacte.

Sur ce bas-relief, qui reproduit un original très remarquable, le caractère individuel de chacun des deux personnages représentés est parfaitement rendu. Dédale fabrique les ailes qui lui permettront de quitter le Labyrinthe de Crète où il est emprisonné et de retourner dans sa patrie; il est plongé dans son travail; l'expression sérieuse de sa physionomie forme un contraste marqué avec l'attitude de son fils Icare; le jeune homme est déjà ailé, et debout devant son père il soutient de la main droite l'aile qui n'est pas encore achevée. Son air insouciant et sa pose aisée prouvent clairement qu'il n'est pas inquiet quant à l'issue de l'entreprise. Le mur construit en pierres de taille symbolise avec beaucoup de netteté l'endroit où l'action se passe, et forme un arrière-

plan régulier, en concordance parfaite avec les lois de la sculpture.

Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 95, II p. 129—130. Millin, Gal. myth. pl. 130, 488. Hirt, Götter und Heroen T. 34, 290. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 198, 702. Braun, Zwölf Basreliefs T. XII. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XI. Cf. Winckelmann, Geschichte der Kunst VIII 2 § 28. Zoega I p. 207 et suiv. Ber. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1861 p. 336 Anm. 162.

784 (1008) **Bas-relief, Hercule (Héraclès) et les Hespérides.**

Ce bas-relief se trouvait au XVIe siècle sur le Monte Giordano, et c'est là qu'il fut dessiné par Pighius (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 183 n. 39). Restaurations: le bord supérieur et le tiers gauche de la plaque de marbre, de telle façon que la tête de l'arbre au-dessus du serpent, et presque tout le corps de l'Hespéride qui se trouve à gauche ont été refaits par un artiste moderne. Dans l'Hespéride, il n'y a d'antique qu'un morceau du bras gauche et la jambe gauche avec la draperie qui la recouvre. En outre sont restaurés le nez de l'Hespéride qui est debout à droite, et la plus grande partie du rocher (cf. Arch. Zeitung XXXII, 1875, p. 64).

Ce bas-relief d'une excellente composition reproduit sans doute un original attique de la fin du Ve siècle; le sujet qu'il représente est emprunté à une version très populaire en Attique du mythe des Hespérides, version d'après laquelle Hercule (Héraclès) s'empara des pommes d'or non par la force, mais de connivence avec les filles d'Atlas. Le héros est assis, dans une attitude pleine d'aisance, sur un bloc de rocher que recouvre sa peau de lion; il cause avec l'Hespéride qui est debout devant lui. Son aisselle droite est appuyée sur sa massue; de la main gauche il tient son carquois par la courroie. L'Hespéride s'entretient familièrement avec Hercule; on sent bien qu'elle ne refusera pas de lui donner la branche de pommier, qu'elle serre contre elle avec le bras gauche. L'autre Hespéride, debout derrière Hercule, semble, à en juger par la partie de son bras gauche qui s'est conservée, occupée à cueillir une seconde branche. Quant au serpent, chargé de garder les pommes, il ne saurait menacer le

héros; il est suspendu sans mouvement aux branches de l'arbre, endormi sans doute par quelque charme magique.

Beger, Hercules ethnicorum (1705) T. 12 (sans restaurations, d'après le dessin de Pighius). Zoega II 64. Braun, Zwölf Basreliefs T. XI. Cf. Gerhard, Gesammelte akad. Abhandlungen I p. 52 n. 5, p. 83. Braun, Ruinen und Museen p. 646 n. 35. Ann. dell' Inst. 1871 p. 154. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2227—2228. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 134 Anm. 1.

785 (1007) **Fragment de bas-relief, Bacchante.**

Restaurations: le visage, le cou, le bras gauche avec l'épaule et le sein gauches, la moitié du pied droit, les doigts du pied gauche, des morceaux de la draperie. Le fond a été taillé en ovale par une main moderne.

Une Bacchante en délire s'avance, portant de la main gauche l'arrière-train d'un chevreau qu'elle a mis en pièces, et tenant l'épée dans sa main droite ramenée en arrière près de la tête. Ce fragment de bas-relief est une des meilleures répliques qui reproduisent ce type très répandu (cf. n. 556, 578).

Zoega II 106. Percier et Fontaine, Fragments antiques de sculptures pl. 23. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 15 n. 16.

Au-dessus de l'entrée:

786, 787 (1005, 1006) **Deux hauts-reliefs sculptés pour se faire pendant, trophées d'armes.**

Evidemment ces deux monuments étaient disposés autrefois comme ils le sont aujourd'hui, probablement sous un arc de triomphe. Ils ornaient sans doute les deux passages symétriques d'une porte monumentale. Les armes et toutes les autres parties de l'équipement sont groupées avec beaucoup de clarté et de goût. On y reconnaît autant d'objets barbares que de romains. En tout cas, ce qui est barbare, ce sont certainement les courts et massifs clairons, et la double hache. Sur un bouclier carré on voit un scorpion.

Zoega II 113. Percier et Fontaine, Fragments antiques de sculptures pl. 18. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 645 n. 32.

La chambre suivante.

788 (1034) **Hermès de Théophraste.**

Cet hermès se trouvait pendant le XVIe siècle au palais Massimi; de là il passa en Angleterre, où il appartint au Dr. Mead, après la mort duquel il fut acquis par le cardinal Albani.

D'après l'inscription gravée sur le fût, cet hermès représente «Théophraste fils de Melantas, d'Eresos» (île de Lesbos), qui succéda à Aristote comme chef de l'école péripatéticienne. La tête a quelque chose d'imposant et le sourire trahit le sentiment de la supériorité; l'expression est celle qui convient à un professeur éminent et qui a conscience de sa valeur. Ce portrait nous prouve que Théophraste ne se rasait pas, comme ce fut la mode à partir d'Alexandre le Grand, mais qu'il était resté fidèle à l'ancienne coutume et qu'il portait toute sa barbe; c'est là un détail qui mérite d'être observé, et dont il faut tenir compte lorsque l'on étudie la prétendue statue d'Aristote qui se trouve au palais Spada (n. 954). L'exécution de cet hermès ne manque pas de finesse; mais elle est un peu sèche.

Visconti, Iconografia greca I T. XXI 1, 2, p. 245. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. III 4, p. 19. Baumeister, Denkm. des kl. Altertums III, p. 1764 Fig. 1848. — Pour la bibliographie plus ancienne, voir Corpus inscr. graec. III n. 6064. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 651 n. 39. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 137.

789 (1033) **Tête de Sappho.**

Restaurations: le bout du nez, la partie inférieure du cou, le fût hermétique. L'épiderme a beaucoup souffert par suite d'un nettoyage excessif.

Cette belle tête est bien le portrait de Sappho; elle ressemble, par le profil comme par la coiffure, à une image de la poétesse reproduite sur des monnaies de Mytilène. En outre, elle concorde parfaitement avec l'idée que nous nous faisons de Sappho d'après ses poëmes et d'après les traditions les plus authentiques. Le crâne largement développé et les formes énergiques du visage dénotent une intensité de sentiment et de volonté peu commune.

L'expression sévère de la physionomie est adoucie par le regard langoureux des yeux en forme d'amandes; l'œil gauche paraît un peu plus ouvert que l'œil droit. Le menton plutôt fort et la lèvre inférieure épaisse trahissent une vive sensualité. L'on a essayé tout récemment d'établir un rapport entre ce type et une statue de Sappho du sculpteur athénien Silanion (cf. n. 265).

Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) T. 3 p. 151 et suiv.

790 (1031) **Bas-relief, Orphée et Eurydice.**

Restaurations: les deux pieds d'Orphée, le pied droit d'Eurydice, la moitié de l'avant-bras droit et le mollet droit de Mercure (Hermès). Comme on peut s'en rendre compte en examinant d'autres répliques, sur lesquelles s'est conservée la main droite de Mercure, l'artiste moderne a restitué exactement le geste de cette main; il aurait dû seulement lui donner moins de relief, pour mieux observer les lois qui présidaient pendant la belle période de l'art grec aux sculptures de ce genre (cf. n. 759). — Marbre pentélique.

Comme la légende nous l'apprend, Orphée, après avoir perdu sa femme Eurydice, descendit dans les Enfers; il charma par les accords de sa lyre les souverains de l'Hadès, et obtint d'eux la permission de ramener son épouse sur la terre, mais à la condition qu'il ne se retournerait pas pour la voir, avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Orphée ne sut pas résister au désir de regarder Eurydice; il ne respecta pas la condition posée, et sa femme fut aussitôt ravie dans le monde souterrain. C'est précisément ce dernier moment qui est représenté sur notre bas-relief. Orphée, reconnaissable à sa lyre qu'il tient de la main gauche, et à son bonnet thrace, vient de se retourner. Eurydice lui met tendrement la main gauche sur l'épaule, tandis que de la main droite il lui saisit le poignet droit. Mais déjà Mercure (Hermès), le conducteur des âmes, s'approche et de la main gauche saisit le bras droit d'Eurydice, pour l'emmener de nouveau dans les Enfers. Dans la composition de ce bas-relief se reconnaît, à tous les points de vue, l'esprit du grand art attique. L'expression des sentiments est aussi atténuée que possible;

c'est à peine si elle apparaît dans les têtes. L'artiste, pour faire comprendre le sujet traité, a surtout accentué les mouvements des personnages, mouvements qui sont très significatifs et qui non-seulement indiquent l'action même fixée dans le tableau, mais encore font deviner ce qui a précédé et font pressentir ce qui va suivre. La peinture contribuait encore à augmenter l'impression produite par ce bas-relief; ce qui le prouve, c'est que les morceaux de cuir qui pendent des bottes d'Orphée sont tout simplement indiqués par un léger coup de ciseau qui en dessine les contours; il est certain qu'ils étaient représentés plus complètement par la peinture. Ce bas-relief n'est pas une œuvre originale. On y remarque plusieurs défauts: par exemple le mollet gauche de Mercure est mal dessiné, le pouce droit d'Eurydice est trop court. Il serait plus juste de considérer comme une sculpture originale un bas-relief qui se trouve au Musée de Naples. Sur cet exemplaire, les formes sont plus sévères et l'exécution a plus de fraîcheur que sur le bas-relief de la villa Albani; l'ensemble rappelle beaucoup mieux les caractères particuliers de la sculpture attique vers la quarantième ou la trentième année du Ve siècle. Toutefois le marbre pentélique, dans lequel est sculpté notre exemplaire, et le style de l'exécution semblent indiquer qu'il a été fait en Attique. L'original était probablement un ex-voto consacré en souvenir de la victoire remportée par l'auteur d'une tragédie qui traitait du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Cf. n. 635.

Zoega I 42. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I 1 p. 1422. Voir, pour tout le reste, Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1198, et Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 130 et suiv.

791 (1040) **Tête de Socrate.**

Trouvée en 1735 dans la prétendue villa de Cicéron près de Tusculum (Bull. della commissione arch. comunale X, 1882, p. 224 n. LXIII). Restauration: le fût hermétique.

Cette tête est le plus beau portrait que nous ayons conservé de Socrate. Sur ce visage aux formes dis-

gracieuses s'exprime admirablement la haute valeur intellectuelle et morale du philosophe, et l'exécution vigoureuse de la sculpture est toute ruisselante de vie. Le naturalisme, avec lequel sont traités en particulier la peau, les cheveux et la barbe, prouvent que notre buste reproduit un original datant au plus tôt de l'époque d'Alexandre le Grand. Cf. nrs. 464—466.

Schuster, Die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I 4 p. 8 et suiv. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1683 Fig. 1764. Cf. Welcker, Alte Denkm. V p. 96. Braun, Ruinen und Museen p. 652 n. 40.

792 (1036) **Tête d'Hippocrate.**

Restaurations: le bout du nez, tout le derrière de la tête avec les oreilles, le fût hermétique.

Pour voir dans cette tête une image d'Hippocrate, on se fonde sur un portrait du célèbre médecin, portrait connu par des monnaies de Cos, où le nom est inscrit auprès de l'effigie. La tête peut être considérée comme le type idéal du médecin habile et bienveillant. Le regard observateur et le mouvement de la bouche légèrement ouverte sont ici les détails les plus caractéristiques. On dirait que le grand médecin est en train de prendre un diagnostic, et qu'il prête la plus vive attention au symptôme qui doit le mettre sur la bonne voie. L'exécution est médiocre; les pupilles sont creusées mécaniquement, ce qui nous indique que ce buste date au plus tôt de l'époque des Antonins. Hippocrate exerça surtout pendant les dernières années du Ve siècle et au commencement du IVe; pourtant le style de cette tête est incomparablement plus naturaliste que celui des œuvres d'art créées à cette époque; il faut donc ou bien que ce marbre soit un portrait modifié par l'art postérieur dans le sens naturaliste, ou bien qu'il reproduise un type inventé librement par cet art.

Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 694 Fig. 752. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 543. Braun, Ruinen und Museen p. 653 n. 41. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1865 p. 51—52. — En ce qui concerne les monnaies de Cos: Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hell. Völker T. VIII 30 p. 68.

Le portique voisin du principal bâtiment.

793 (103) **Statuette d'une Bacchante dansant.**

Restaurations: le cou, les deux bras avec les cymbales, le morceau de la nebris qui représente la tête, le bas de la jambe droite, presque toute la plinthe. La tête, dont le nez est restauré, est bien antique; mais il est douteux qu'elle appartienne au corps.

Cette statuette est remarquable par le mouvement gracieux du corps; malgré son exécution défectueuse, elle produit un effet charmant. Il est difficile de dire comment il faut restaurer les bras. Peut-être le bras gauche était-il légèrement recourbé et relevé au-dessus de la tête, tandis que le bras droit tendu vers la terre tenait un thyrse renversé. Cf. n. 936.

Clarac IV, pl. 694B n. 1656D. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 680 n. 66.

794 (106) **Satyre avec un enfant sur les épaules.**

Ce groupe a été fortement restauré et nettoyé à l'excès; il reproduit le même motif que le n. 397, mais en sens inverse.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 103, 2; Prodromus p. 346. Clarac IV, pl. 704B n. 1628B. Cf. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1878 p. 117. Roscher, Lexikon d. gr. u. röm. Myth. I p. 1124.

795 (112) **Prétendue tête de Numa.**

Restaurations: le nez et le buste hermétique.

Pour interpréter ainsi cette tête, on se fonde d'une part sur la ressemblance qu'elle présente, dit-on, avec les portraits de Numa connus par quelques monnaies de la République, et d'autre part sur la disposition particulière du manteau qui recouvre le derrière de la tête; c'était là un usage traditionnel pendant les cérémonies sacrées (cf. nrs. 319, 330), et ce détail serait très bien à sa place dans le portrait d'un roi légendaire, auquel on attribue l'organisation du culte romain. Mais la ressemblance dont il est question est tout à fait superficielle, et aucune médaille ne représente Numa le derrière de la tête voilé. Il est plus juste de voir dans cette tête l'image de Pluton. Le caractère général du visage convient à ce dieu, aussi

bien que les cheveux qui retombent sur le front. En outre nous connaissons plusieurs images certaines du souverain des Enfers, images dans lesquelles il est représenté avec le manteau ramené sur la tête.

Visconti, Iconographie rom. I pl. I 5, 6, p. 28. Cf. Gerhard, Prodromus p. 18 Anm. 11. Braun, Ruinen und Museen p. 682 n. 69. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 14.

796 (119) **Buste hermétique de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: le bout du nez, le bord de l'oreille gauche, plusieurs fragments des boucles.

Ce buste hermétique reproduit le même type de Bacchus (Dionysos) que le n. 692. Primitivement cette tête était ornée elle aussi de deux grappes de lierre attachées au-dessus du front; car les boucles, qui se trouvent placées à l'endroit où nous devons supposer que les grappes de lierre existaient, ont été faites par un artiste moderne.

Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI pl. 58 not. 3. Braun, Ruinen und Museen p. 682 n. 70; voir aussi la bibliographie citée à notre n. 692.

Première chambre après le portique.

797 (131) **Sarcophage, les noces de Pélée et de Thétis.**

Trouvé en 1722 dans une vigne située non loin du tombeau de Caecilia Metella.

Pélée et Thétis revêtue du voile des fiancées sont assis l'un auprès de l'autre; plusieurs divinités s'avancent vers eux, portant les cadeaux de noces. Immédiatement devant le couple Vulcain (Héphaistos) est debout, tenant de la main gauche un bouclier, et de la main droite présentant à Pélée la fameuse épée; à la pose des jambes on reconnaît que le dieu est boiteux. Derrière Vulcain marche Pallas, qui offre comme cadeaux un casque corinthien et une lance; puis l'on voit les personnifications des quatre saisons, apportant chacune les présents qui les caractérisent (cf. n. 709). Vient ensuite Hespéros (l'étoile du soir), sous les traits d'un enfant; de sa torche renversée il éclaire le chemin du dieu des fiançailles, Hymé-

née, qui marche derrière lui. Hyménée appuie sur son épaule gauche la torche nuptiale, qui n'est pas encore allumée; dans la main droite il tient une cruche, qu'il faut probablement considérer comme le symbole du bain de la fiancée. Le dieu est chaudement vêtu; il est couvert d'un double chiton, d'un manteau; il porte un pantalon et des souliers; il semble que tous ces détails fassent allusion à l'hiver, qui passait chez les Grecs pour être la saison la plus propice à l'accomplissement du mariage. A l'extrémité gauche de la scène, on voit un Amour s'efforçant d'éloigner une déesse du cortége nuptial. Il n'est pas très aisé d'expliquer ce groupe; ce qui est le plus vraisemblable, c'est que Junon (Héra) qui a conclu le mariage (Juno pronuba) et qui a conduit le cortége nuptial jusqu'à la maison du fiancé (interduca), est éloignée par l'Amour du jeune couple, au moment même où Hyménée pénètre dans la chambre nuptiale. Les bas-reliefs des petits côtés et du couvercle symbolisent les rapports que Thétis, fille de Nérée, a avec la mer. Sur la face latérale gauche on voit un Amour à cheval sur un dauphin et tenant un parasol; sur la face latérale droite est représenté Neptune (Poseidon), debout devant un dragon marin; le couvercle est orné d'un masque de l'Océan entouré de monstres marins. Ce sarcophage est un des plus beaux qui se soient conservés. L'exécution en est très soignée. Le bas-relief de la face principale, bien que le sculpteur y ait réuni plusieurs motifs empruntés à l'art antérieur, se distingue par la clarté de la composition, et par l'harmonie avec laquelle le champ du tableau est rempli.

Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs II T. I p. 2 et suiv.

Deuxième chambre.

798 (144) **Statue colossale de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: un morceau du front, le nez, l'extrémité inférieure de la barbe, les deux avant-bras, quelques éclats dans la chevelure et la draperie, la plus grande partie de la plinthe.

Cette statue est une copie grossièrement exécutée à l'époque romaine d'un original grec de style archaïque, qui devait servir d'idole dans un sanctuaire. Le dieu est ici représenté, comme il l'est toujours dans l'art archaïque, revêtu d'un long chiton, la barbe et les cheveux disposés conventionnellement. Ce n'est pas une couronne de lierre qui entoure la tête, mais un bandeau; il en est de même dans la statue n. 327; souvent aussi sur des vases peints de style sévère, ce bandeau est un attribut de Bacchus (Dionysos). L'une des deux mains tenait peut-être un canthare, l'autre un cep de vigne ou un thyrse renversé.

Winckelmann, Storia delle arti del disegno, trad. Fea I T. XIII p. 181 (Geschichte der Kunst, livre III, chap. 2 § 12), III p. 433—434. Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien pl. I 4. Clarac IV, pl. 770 B n. 1907 B. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1102 Fig. 5. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 683 n. 72.

Troisième chambre.

799 (181) **Bas-relief en terre cuite, construction du navire Argo.**

D'après une tradition orale, ce bas-relief, comme les autres monuments du même genre qui se trouvent dans cette salle (nrs. 802, 803) aurait été découvert près du palais Caserta dans le voisinage de Ste Marie Majeure.

Ce bas-relief représente la construction du navire Argo d'après une version du mythe des Argonautes qui a été traitée par un poète latin. On y voit Pallas occupée à mettre en place le mât et la voile du vaisseau légendaire. Un homme barbu, que plusieurs savants considèrent comme le pilote des Argonautes, Tiphys, aide la déesse. A droite un autre homme barbu, portant le pileus et l'exomis des ouvriers, travaille à la proue; il tient dans la main droite un marteau, dans la main gauche un ciseau. On a voulu reconnaître dans ce personnage le constructeur du navire, Argos. Derrière Pallas l'oiseau qui lui est consacré, la chouette, est perchée sur une colonne. En ce qui concerne l'époque et la destination des bas-reliefs de ce genre, voir Vol. I p. 448—449.

Zoega I 45. Millin, Gal. myth. pl. 130, 147. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 198, 639. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 684 n. 74. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften p. 332—333. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe II p. 336—337.

800 (183) **Rigole de fontaine, ornée de bas-reliefs qui représentent une scène de vendange.**

Les deux masques de Satyres, qui bouchent actuellement les ouvertures de la rigole, décoraient jadis les angles du couvercle d'un sarcophage antique; ils ont été placés là par une main moderne.

La face extérieure convexe est ornée d'un bas-relief, dont la composition est très claire, mais dont l'exécution laisse à désirer. Au centre l'on voit trois jeunes gens nus qui, se tenant par les mains, foulent du raisin dans un pressoir. Un quatrième personnage est en train de verser dans la cuve des grappes contenues dans une corbeille, tandis qu'un cinquième jeune homme apporte une autre corbeille toute remplie de raisins, pour la verser lui aussi dans la cuve. A droite du groupe principal un jeune homme est debout, versant le moût d'une cruche dans une corbeille; à l'extrémité droite de la scène on voit encore un autre personnage, qui fait passer le moût d'une corbeille dans un de ces vases en terre (dolia), dont les anciens avaient coutume de se servir pour conserver le vin (cf. n. 809). Quant aux corbeilles, employées dans la préparation du vin, nous savons par les auteurs anciens qu'elles étaient soigneusement enduites de poix. A l'arrière-plan on aperçoit le pressoir proprement dit, avec lequel on exprimait le dernier jus du raisin, lorsque les grappes avaient été foulées.

Zoega I 26. Panofka, Bilder antiken Lebens T. 14, 9, p. 31. Cf. Welcker, Alte Denkmäler II p. 119. Braun, Ruinen und Museen p. 686 n. 78. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1917.

801 (178) **Bas-relief.**

Restaurations: tous les bords et deux triangles dans le haut du fond, le bras gauche de la figure qui est debout.

Une femme, qui a l'aspect d'une matrone, est debout, triste ou pensive, touchant de sa main droite levée la partie de son manteau qui recouvre ses épaules. Diane

(Artémis) s'éloigne d'elle; sa main droite est dirigée vers son carquois qui pend derrière son dos; la gauche, percée d'un trou fait au ciseau, tenait sans doute un arc en métal. Les motifs de ce bas-relief rappellent certains types attiques des premières années du IV[e] siècle av. J.-C. Il serait téméraire de vouloir donner une explication précise de ce monument, car il est évidemment incomplet. On a pensé à Latone, attristée par l'affront que Niobé lui a infligé, tandis que Diane s'élance pour venger sa mère.

Braun, Ruinen und Museen p. 685 n. 75. Stark, Niobe p. 175 Anm. 1.

802 (173) **Bas-relief en terre cuite, deux Saisons.**

Voir n. 799.

Sur ce bas-relief nous voyons les personnifications de l'automne et de l'été. L'Automne porte sur sa main gauche une petite corbeille pleine de fruits, et de la main droite traîne un chevreau derrière son dos; les attributs de l'Eté sont un bouquet d'épis et de fleurs de pavots ainsi qu'une couronne de fleurs ou de fruits. Sur un autre bas-relief aujourd'hui perdu étaient représentées les personnifications de l'hiver et du printemps. Cf. n. 709.

Zoega II 95. Cf. Ann. dell' Inst. 1861 p. 206 et suiv., 1863 p. 294 et suiv. Hermann, De Horarum apud veteres figuris (Berlin 1887) p. 32.

803 (168) **Bas-relief en terre cuite, Silène et l'Amour.**

Voir n. 799.

Silène ivre chancelle; il tombe sur l'Amour, qui l'entoure de ses deux bras, et qui tout joyeux regarde le vieillard en face. Les mouvements de l'ivrogne sont rendus avec beaucoup de vérité. Silène met la main gauche sur une des ailes de l'Amour, sans se douter qu'un pareil objet ne sera pour lui qu'un faible soutien; il tend son bras droit vers la terre, comme s'il pressentait qu'en cas de chute il pourrait s'appuyer dessus. Devant le groupe de Silène et de l'Amour, danse une belle Bacchante, qui joue du tambourin (tympanon). C'est elle évidemment

qui attirait l'attention de Silène, avant qu'il succombât à l'ivresse.

Zoega II 79. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 108, 428 b. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 42, 510. Cf. Rheinisches Museum VI (1838) p. 602—603. Ann. dell' Inst. 1841 p. 293 not. 2. Braun p. 686 n. 77.

804 (169) **Bas-relief, Bacchus (Dionysos) et Pan.**

Il n'y a de certainement antique dans ce bas-relief que le fragment qui se trouvait jadis en la possession de Winckelmann; ce fragment comprenait le haut du corps de Bacchus, le haut du corps de Pan et la main que l'on voit tendue en avant le long de la poitrine de ce dernier personnage. Entre 1860 et 1870 on a réuni à ce morceau un autre fragment qui était auparavant encastré dans le mur du jardin de la villa Albani, et sur lequel était représentée une femme, revêtue des dépouilles d'un éléphant et s'avançant vers Bacchus avec le geste des suppliants; cette femme est certainement la personnification de l'Inde conquise par le dieu. Mais le type du personnage et l'exécution semblent bien être modernes. Il est probable que ce fragment n'est qu'un essai de restauration tenté au XVIII[e] siècle. Cette tentative ne réussit point; la partie restaurée fut séparée du morceau antique; elle n'en a été de nouveau rapprochée que tout récemment.

Bien que la femme soit moderne à l'exception de la main tendue en avant, la présence de cette main n'en prouve pas moins qu'il y avait devant Bacchus (Dionysos) un personnage s'entretenant avec le dieu, le suppliant ou l'adorant. On ne sait pas si ce personnage était une personnification de l'Inde conquise, tel que l'a restitué l'artiste moderne, ou un prince indien faisant sa soumission à Bacchus. En tout cas l'attitude du dieu, dont la tête est penchée et dont le bras droit est tendu en avant, indique qu'il accueille favorablement ce personnage, quel qu'il soit. Auprès de lui son héraut d'armes, Pan, est debout, tenant dans la main gauche le bouclier de Bacchus. Sa physionomie, comme il convient à la situation, a une expression martiale et farouche.

Le fragment antique est reproduit dans Zoega II 75; Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 108 bis, 458 b; Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II T. 38, 445. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 696 n. 88. Graef, De Bacchi expeditione Indica (Berolini 1886) p. 47 III 30.

805 (174) **Bas-relief, homme couronné par une femme.**

Restaurations: la tête de l'homme et l'avant-bras gauche de la femme avec la couronne.

D'après le mouvement qui est indiqué par la partie antique du bras de la femme tendu en avant, le restaurateur, semble-t-il, a eu raison de supposer que la femme couronnait l'homme. Il est impossible de donner une explication plus précise du sujet représenté; l'homme n'a point d'attributs, et nous ne savons pas si sa tête était un type idéal ou un portrait. Dans le cas où cette tête aurait été un portrait, il faudrait sans doute admettre que l'homme est couronné, en récompense d'un service qu'il a rendu, par la personnification d'une ville ou d'un peuple. Le style de notre bas-relief rappelle l'art attique du IVe siècle. Mais il est sculpté en marbre de Luna, et l'exécution en est fort sèche; ces deux détails nous prouvent qu'il date de l'époque romaine. On ne peut guère résoudre la question de savoir si l'auteur a copié un modèle attique bien déterminé ou s'il a simplement imité le style attique.

Ann. dell' Inst. 1871 Tav. d'agg. H, p. 213 et suiv. Cf. Bernoulli, Aphrodite p. 91 n. 39. Friederichs-Wolters n. 1868.

806 (171) **Masque colossal d'un dieu des eaux.**

Restaurations: la plus grande partie du buste, quelques éclats dans la couronne, dans les cheveux et dans la barbe.

Comme l'ouverture de la bouche servait sans le moindre doute possible au passage de l'eau, il nous paraît certain que ce masque décorait une fontaine. La physionomie n'a point cette expression mélancolique, qui caractérise d'habitude les divinités des eaux; elle est plutôt sombre, presque farouche. Les cheveux et la barbe sont tout imprégnés d'humidité.

Braun, Ruinen und Museen p. 684 n. 73.

807 (164) **Bas-relief en marbre rouge** (rosso antico), **Dédale et Icare.**

Trouvé dans le royaume de Naples. Restaurations: la partie supérieure de la plaque de marbre, avec la pointe de l'aile qui est placée debout sur le sol, la tête et la main

droite d'Icare; en outre le haut de l'aile que Dédale est en train de fabriquer.

Ce bas-relief est une réplique du n. 783. La figure de Dédale, presque entièrement brisée sur l'autre exemplaire, a pu être restaurée d'après celui-ci; en revanche Icare y était mieux conservé, et nous pouvons grâce à ce détail reconnaître une erreur commise par le restaurateur de notre bas-relief. Ici comme sur le n. 783 Icare avait déjà ses ailes, ce que prouvent d'ailleurs les courroies qui se croisent sur sa poitrine. En outre le champ du tableau, au-dessus du jeune homme, est très harmonieusement rempli par les ailes qu'il porte.

Zoega I 44. Pour tout le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1872.

808 (165) **Fresque représentant un paysage.**

Trouvée entre 1760 et 1770 près de Roma Vecchia sur la voie Appienne.

A gauche des paysans font passer un troupeau de bœufs sur un pont, à l'entrée duquel s'élève un portail couronné d'un haut fronton; un peu plus en avant un berger menace avec son pedum les bœufs qui sont restés dans l'eau ou sur les bords de la rivière, et s'efforce de leur faire rejoindre le reste du troupeau. A droite d'autres paysans apportent leurs offrandes devant un arbre sacré, auquel sont suspendus des rubans et des guirlandes. Derrière eux on aperçoit l'autel, formé de deux pierres de taille à peine équarries; contre l'autel est appuyée une grosse torche. A l'arrière-plan on distingue des maisons de campagne, puis un lac ou la mer avec deux navires. La composition est pénétrée de cet esprit idyllique qui se développa surtout après Alexandre le Grand, et qui s'introduisit aussi chez les Romains avec la civilisation hellénistique. Le peintre s'est inspiré du même esprit, lorsqu'il a couvert d'herbes et de broussailles l'architrave et le fronton de la porte. Un tel détail témoigne du charme romantique qu'exerçait la vue des monuments en ruines sur le public de l'époque hellénistique et sur les Romains.

Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 208, II p. 281—283. Cf. Geschichte der Kunst VII 3 § 10. Braun, Ruinen und Museen p. 690 n. 84. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker p. 242.

809 (161) **Bas-relief, Diogène et Alexandre le Grand.**

Restaurations: le bord gauche de la plaque de marbre, avec la partie postérieure du temple et du dolium; dans la figure de Diogène, la tête, l'avant-bras droit, presque tout le bâton; dans le chien, la tête et un fragment de la patte droite de derrière. Du corps d'Alexandre la main droite seule est antique.

Le sujet de ce bas-relief est la fameuse anecdote, d'après laquelle, Alexandre le Grand ayant demandé à Diogène quelle faveur il pouvait lui accorder, le philosophe lui répondit: «Je ne désire qu'une chose, c'est que tu te retires de mon soleil.» Suivant la tradition, la demeure de Diogène est un de ces grands vaisseaux en terre cuite dans lesquels les anciens avaient coutume de conserver le vin (cf. n. 800), l'huile et les grains. Les modernes commettent en général une erreur, lorsqu'ils se figurent que le philosophe logeait dans un tonneau en bois; car dans l'antiquité les tonneaux en bois n'étaient en usage que chez les peuples barbares, et c'est à peine s'ils furent employés dans les pays situés à la limite du monde classique. On raconte qu'un jeune gamin avait lancé une pierre contre le tonneau, qui servait d'habitation à Diogène, et l'avait ainsi endommagé. Le sculpteur a aussi tenu compte de cette histoire; il manque un morceau au bord du col du vaisseau, et de cet endroit part une fêlure que l'on distingue sur la panse. Les objets en forme de queues d'aronde, qu'on voit de part et d'autre autour de cette fêlure, reproduisent évidemment les attaches en plomb, dont les anciens se servaient pour réparer les vases de ce genre. Un chien maigre et galeux est assis sur le tonneau; il fait allusion au nom de la secte philosophique des Cyniques, dont Diogène était le chef.

Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 174, II p. 229. Zoega I 30. Cf. Ann. dell' Inst. 1841 p. 293. Rheinisches Museum IV (1846) p. 611 et suiv. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 7, p. 63, p. 97 n. 101.

810 (157) **Bas-relief, Polyphème et l'Amour.**

Restaurations: les bords de la plaque de marbre et toute la partie inférieure du tableau — la ligne de brisure est presque horizontale; elle passe au milieu de la jambe droite de Polyphème et coupe les genoux de la chèvre —; en outre l'avant-bras droit du Cyclope (avec le plectre), des morceaux de la lyre; dans l'Amour, la tête, le cou et le bras droit; la tête de la chèvre. La restitution de l'animal en chèvre paraît exacte. A la peau on reconnaît que ce ne peut pas être un bélier.

Cette composition, dont le style rappelle celui de la peinture, représente l'amour de Polyphème pour la Néréide Galatée. Le sauvage Cyclope, tenant dans la main gauche une lyre grossièrement sculptée, est assis sur un rocher, contre lequel est appuyée sa massue; il regarde au-dessous de lui, dans la direction que lui indique l'Amour debout derrière son dos, et contemple évidemment la belle Galatée, que nous devons nous figurer prenant ses ébats dans la mer. Il sourit à la vue de la jeune fille qu'il aime; mais en même temps sa physionomie est chagrine, parce qu'il ne peut pas atteindre l'objet de son amour. D'après la mythologie les Cyclopes n'avaient qu'un œil. Toutefois l'art antique les représente presque toujours, et c'est le cas ici, avec l'œil unique placé au milieu du front et avec les deux yeux humains; car si l'art s'était conformé strictement à la tradition, le visage des Cyclopes eût fait l'effet d'une simple monstruosité, sans aucune expression. Dans le rocher, sur lequel Polyphème est assis, est creusée une caverne; une chèvre en sort, qui regarde son maître, et qui paraît étonnée de son attitude.

Zoega II 57. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. LXV. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 416. Braun, Ruinen und Museen p. 688 n. 22. Symbola philologorum Bonnensium p. 368—369. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 56.

811 (154) **Bas-relief, un chasseur avec son cheval se reposant dans la forêt.**

Restauration: le bord supérieur et les deux bords latéraux de la plaque de marbre; dans le chasseur, l'avant-bras gauche; dans le cheval, la tête ainsi que le morceau voisin

du cou, et la plus grande partie de la jambe droite de devant; dans l'hermès, la tête. La tête du chasseur est antique, mais il est douteux qu'elle appartienne au corps.

Ce bas-relief est tout pénétré de l'esprit idyllique qui se développa après Alexandre le Grand dans la poésie comme dans l'art. Il représente un chasseur qui se repose au milieu de la forêt des fatigues de la chasse. Debout auprès de son cheval, que recouvre une double peau de panthère, il appuie sa main droite sur le pommeau de la selle. Le paysage, qui forme le fond du tableau, est traité avec beaucoup de détails. L'hermès que l'on voit au-dessus du chasseur, au lieu d'être droit, semble penché en arrière; ce motif nous prouve une fois de plus (cf. n. 808) quel attrait romantique les ruines exerçaient sur le public de l'époque hellénistique et sur le public romain.

Guattani, Monumenti ant. inediti 1787 Maggio T. II p. 41 et suiv. Zoega I 37. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. LXXVI. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 687 n. 79. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs p. 96 n. 78.

812 (149) **Bas-relief, scène de sacrifice.**

Appartenait jadis aux Vitelleschi. Restaurations: le bord supérieur de la plaque de marbre, avec la voûte de rochers qui se trouve au-dessous, le tiers inférieur du bas-relief, avec le bas des trois personnages, et la plus grande partie de l'autel, dont toutefois l'angle supérieur droit est antique; en outre, dans la femme qui sacrifie, le nez.

Une vieille femme, dont le visage ridé est traité avec beaucoup de caractère, tourne d'un pas solennel autour d'un autel; de sa main droite tendue en avant, elle paraît laisser tomber dans la flamme des grains d'encens. Sa main gauche ramenée près de son corps tient un plat contenant des fruits, et une cruche est suspendue à l'un des doigts de cette même main. A droite une jeune fille est debout, jouant du tambourin; devant elle est assise une autre jeune fille, occupée à souffler dans deux flûtes, dont l'une est droite et l'autre recourbée. La musique, qui accompagne cette cérémonie sacrée, nous indique qu'il s'agit ici d'un culte venu de l'Asie-Mineure, probablement du culte de Cybèle (voir n. 436). L'exécution est très fine.

Bartoli, Admiranda T. 47. Barbault, Les plus beaux monuments de Rome pl. 32 p. 52. Zoega II 105. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. LXVI. Cf. Bull. dell' Inst. 1845 p. 7. Ann. dell' Inst. 1847 p. 290. Braun, Ruinen und Museen p. 687 n. 80. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 8, p. 96 n. 79.

813 (146) **Bas-relief votif attique.**

Restaurations: les têtes des trois personnages; en outre le pied droit et le talon gauche du mortel qui adore. Marbre pentélique.

A droite on voit Esculape et Hygie debout; la déesse a la main droite placée sur l'épaule de son père; à gauche un adorant est représenté, plus petit que les deux divinités. D'après le style et d'après le caractère de l'exécution, qui ne manque pas de fraîcheur, quoiqu'elle soit un peu négligée, ce bas-relief date du IV[e] siècle av. J.-C.

Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 107.

814 (147) **Bas-relief votif attique.**

Restaurations: le bord droit de la plaque de marbre, avec l'autel carré qui s'y trouve. Marbre pentélique.

A l'extrémité inférieure droite du bas-relief on voit une sorte de tertre, certainement antique; c'est là un autel d'une forme particulière, qui était propre au culte des héros; ce monument doit donc avoir été consacré à un héros, qui se trouvait sans doute représenté sur la partie droite de la plaque de marbre aujourd'hui perdue. Le fragment de gauche, qui s'est conservé, représente une jeune fille qui tient de la main gauche une coupe, de la main droite une cruche, et qui s'avance pour faire une libation en l'honneur du héros. Derrière elle on voit trois personnages dans l'attitude de l'adoration. Comme le précédent, ce bas-relief, si l'on en juge d'après le style, date du IV[e] siècle.

Zoega I 18. Jahrbuch des arch. Inst. II (1887) p. 109, p. 195. Cf. Bull. dell' Inst. 1845 p. 4, Ann. 1845 p. 248.

Quatrième chambre.

Au-dessous de la statue d'Hercule placée dans la seconde niche:

815 (190) **Fragment de bas-relief, Satyres dressant un tronc d'arbre.**

Ce bas-relief a été fortement restauré et revêtu d'une patine artificielle, qui empêche de distinguer les parties modernes des morceaux antiques; aussi a-t-on jusqu'ici mal interprété le sujet représenté. A gauche deux Satyres sont occupés à dresser un tronc d'arbre, peut-être pour y suspendre un trophée destiné à perpétuer le souvenir d'une victoire remportée par Bacchus (Dionysos). L'un des Satyres, dont seules les fesses et la queue sont antiques, porte le tronc d'arbre sur son dos, tandis que l'autre l'entoure de ses deux bras et cherche à le soulever. Entre ces deux Satyres un troisième est debout, dont il ne s'est conservé que la partie gauche de la poitrine et le bras gauche. A droite on voit un quatrième Satyre, qui lève la main droite pour frapper sur le dos un personnage qui s'enfuit avec des gestes grotesques. Les jambes et presque toute la tête de ce dernier personnage sont modernes. Mais ce qui s'est conservé du visage antique — l'œil droit, la moitié droite du front, et une corne qui en sort — suffit à nous faire reconnaître le dieu Pan. Il était venu troubler les Satyres dans leur travail, et voilà pourquoi il est chassé de leur chantier. L'on a supposé que les Satyres jouaient avec la massue d'Hercule; cette hypothèse n'est pas admissible, en raison de la forme même de l'objet qu'ils sont occupés à dresser. Il y a une grande ressemblance entre la partie gauche de notre bas-relief et les sujets de quelques lampes antiques, qui représentent trois Satyres dressant une image de Bacchus terminée en fût à sa partie inférieure. Toutefois le tronc d'arbre qui est figuré sur notre fragment est trop haut et trop noueux pour qu'on puisse y voir l'extrémité inférieure d'une idole.

Braun, Ruinen und Museen p. 695 n. 86. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 131 Anm. 1. — Une des lampes est reproduite dans: Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 49, 615.

Dans la niche voisine de la fenêtre de droite:

816 (199) **Base de candélabre à trois faces, danseuses.**

Appartenait jadis aux Giustiniani.

Sur chaque face est représentée une jeune fille couronnée de feuilles de roseaux (cf. n. 769), qui s'avance sur la pointe des pieds avec un mouvement de danse solennelle. Devant deux des jeunes filles se trouve un autel formé de grosses pierres brutes, sur lequel sont placés des fruits et où brûle une flamme; devant la troisième une plante en forme de roseau s'élève du sol. L'une des jeunes filles lève les deux bras pour prier; la seconde porte dans la main gauche une patère pleine de fruits; la troisième a la tête penchée et la main levée près du front; cette attitude semble exprimer le respect pour la divinité. L'exécution de ces bas-reliefs est excellente; mais l'épiderme du marbre a été très endommagé.

Zoega I 20. Welcker, Alte Denkmäler II T. VII 12, p. 146 et suiv. Cf. Winckelmann, Versuch einer Allegorie, ed. Dressel p. 35. Braun p. 695 n. 87. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. (465) 105 n. 14, p. 111; Compte-rendu pour 1865 p. 60 n. 2, p. 63 et suiv. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 96 n. 19.

Cinquième chambre.

Au-dessus de l'entrée:

817 (213) **Frise ornée d'un bas-relief, en marbre de Phrygie** (paonazzetto).

Trouvée dans la villa d'Hadrien, près de Tivoli.

Voici encore un exemple frappant de l'influence déplorable exercée sur les arts plastiques par le goût que le public romain manifesta pour les pierres de couleurs variées à partir du règne d'Hadrien (cf. nrs. 233, 441, 514). L'auteur de ce bas-relief a reproduit de beaux motifs empruntés à l'art antérieur; mais ces motifs sont

loin de produire tout leur effet, parce que les veines multicolores qui traversent le marbre nuisent à la précision des formes. Au milieu de la scène est représenté Bacchus (Dionysos), s'appuyant sur deux Satyres pour monter dans son char que traînent deux panthères. Le Satyre qui est debout derrière le char et qui tient le thyrse et le canthare du dieu, paraît presque entièrement moderne. Au-dessus des panthères, on aperçoit une Bacchante, qui porte sur la tête une corbeille remplie de raisins. Devant elle marche un autre Satyre, tenant de la main gauche un pedum appuyé sur son épaule et de sa main droite levée un rhyton. A droite du tableau central se sont conservés une Aedicula, à l'intérieur de laquelle est représentée une Bacchante qui joue du tambourin, et un petit bas-relief encadré, sur lequel on voit un Satyre portant une torche. Quant à l'Aedicula et au bas-relief qui se trouvent à gauche du tableau central, ils ont été ajoutés par le restaurateur moderne.

Cavaceppi, Raccolta di statue III 33. Zoega II 78. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 56. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 307—308. Braun p. 697 n. 89.

818 (204) **Groupe, Thésée et le Minotaure.**

Trouvé en 1740 près de Genzano sur la propriété des Cesarini (Fea, Misc. I p. CLII n. 70). Restaurations: dans Thésée, l'avant-bras droit avec la massue et le bas des deux jambes — toutefois le pied droit est antique —; dans le Minotaure, la corne et l'oreille gauches, l'avant-bras droit jusqu'au poignet, le talon gauche.

Ce groupe est d'une exécution médiocre, mais il a été certainement inspiré par un excellent original, qui se trouve reproduit sur des monnaies attiques. Cet original était peut-être le groupe, placé sur l'Acropole d'Athènes, qui représentait le même sujet. Thésée, qui frappe de toute sa force, et le Minotaure, tombé sur le genou gauche et prêt à expirer, forment le contraste le plus saisissant. La tête de taureau du monstre est traitée avec beaucoup de caractère. L'expression en est douloureuse; les yeux commencent à se raidir et à se fermer; la langue pend hors de la gueule.

Clarac IV, pl. 811 A n. 2071 B. Cf. Welcker, Alte Denkmäler II p. 302. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 266. Braun, Ruinen und Museen p. 700 n. 94. Arch. Zeitung XXV (1867) p. 31—32.

819 (207) **Bas-relief colossal, masque de Silène.**

Restaurations: le nez, les lèvres et quelques autres morceaux insignifiants.

Ce masque représente un Silène couronné de lierre sauvage; il est traité dans le style ornemental. La disposition des cheveux et de la barbe prouve qu'il était destiné à être placé horizontalement et non verticalement. Ce masque ornait la bouche d'un égoût, comme le monument du même genre, connu sous le nom de Bocca della Verità, qui se trouve actuellement encastré dans le portique de S. Maria in Cosmedin. C'est là un exemple frappant du soin et du goût artistique avec lesquels les anciens travaillaient même les objets destinés à un office inférieur. L'eau coulait par les narines, par la bouche, ainsi que par les trous percés dans les yeux et dans les oreilles.

Sur la Bocca della Verità: Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom III n. 3617.

Sixième chambre.

820 (216) **Bas-relief, Hypnos (le Sommeil).**

Restaurations: le nez et le bas du corps à partir du bord inférieur du repli de la tunique.

D'habitude Hypnos est représenté sous les traits d'un jeune homme; ici, au contraire, le Sommeil est un vieillard chaudement vêtu, qui dort debout en s'appuyant sur un bâton. On le prendrait pour une figure de genre, s'il ne portait sur sa tête et à ses épaules les ailes qui caractérisent Hypnos.

Zoega II 93. Hirt, Götter und Heroen T. XII 107. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 70, 874. Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 94, 1. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 707 Fig. 770. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 208 Anm. 10. Ann. dell' Inst. 1869 p. 33. Winnefeld, Hypnos (Berlin et Stuttgart 1886) p. 19—20.

821 (217) **Bas-relief funéraire grec, jeune homme avec les instruments de la palaestra.**

Restaurations: le nez, la main droite, les deux pieds, tout le bord de la plaque de marbre.

Le jeune éphèbe, dont ce bas-relief ornait le tombeau, est représenté avec un strigile (cf. n. 31) et un flacon d'huile dans la main gauche; ces deux emblèmes nous indiquent qu'il était un habitué de la palaestra. La tête n'est pas un portrait, mais bien un type idéal (cf. n. 759); le caractère de ce type et l'exécution même, bien qu'un peu négligée, prouvent que notre bas-relief est un produit de l'art attique du IVe siècle.

Visconti, Museo Pio-Clem. III Tav. b III 5 p. 239. Zoega I 29. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1018.

Dans le mur extérieur, au-dessus de la porte:

822 (223) **Couvercle de sarcophage, scène de combat.**

Les principaux personnages de cette scène sont deux guerriers debout sur leurs biges et s'élançant l'un vers l'autre pour engager le combat. Entre eux on voit une femme qui lève les mains soit pour exprimer son étonnement soit pour se plaindre; le haut de son corps seul sort de terre: c'est là un motif qui rappelle certaines représentations de la déesse Gaia. L'on n'a pas encore trouvé une explication certaine de ce bas-relief; on a songé au combat entre Achille et Memnon, à la lutte entre Enée et Turnus, et au duel fratricide d'Etéocle et de Polynice.

Zoega II 55. Cf. Bull. dell' Inst. 1864 p. 253 n. 2. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 191.

Encastré dans le mur du jardin, près de la porte:

823 (226) **Fragment de bas-relief, Hercule (Héraclès) couché.**

Ce fragment provient d'un grand bas-relief dont la composition paraît avoir été imaginée par l'art hellénistique. Le sujet de ce bas-relief peut être rapproché des aventures de Gulliver chez les Liliputiens. Le corps gigantesque d'Hercule (Héraclès) est étendu, couché sur

la peau de lion; le héros tient son scyphos de la main gauche. Un homme tout petit, soit un Satyre soit un Pygmée, a placé une échelle contre la coupe colossale, sans que le héros s'en soit aperçu; il se hausse de la pointe des pieds sur le dernier échelon, et boit du vin dans la coupe. Cf. n. 747.

Zoega II 69. Wiener Vorlegeblätter Ser. III T. XII 4. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. XXX. Pour tout le reste voir Stephani, Der ausruhende Herakles p. (377) 125 n. 4, p. (380) 128—(381) 129.

Dans l'allée qui conduit au pavillon appelé il Bigliardo, entre le 4me et le 5me arbre.

824 (276) **Autel funéraire de Quintus Caecilius Ferox.**

Se trouvait primitivement dans la maison d'un certain «Rigetius» (Righetti?), qui était secrétaire apostolique. Sur ce point comme sur les autres possesseurs du même monument, voir Corpus inscript. lat. VI 1 n. 2188, 2189; Jahrbuch des arch. Instituts VI (1891) p. 164 n. 62 a.

Cet aut, comme nous l'indique ell'inscription gravée sur la face antérieure, a été consacré par un certain Marcus Gavius Charinus à son fils Quintus Caecilius Ferox, mort à l'âge de quinze ans, qui avait été huissier du collège de prêtres chargé du culte des dieux Vespasien et Titus. Ce monument ne peut donc pas être antérieur à l'année 81 ap. J.-C., pendant laquelle eut lieu l'apothéose de Titus. Sur la face latérale droite est représentée une femme, dont le pied gauche est posé sur la roue de Némésis, et dont la main gauche paraît tenir un rouleau. D'après l'inscription de cette face: FATIS · CAECILIVS · FEROX · FILIVS, cette femme personnifie le destin. Le personnage appelé ici Ferox est évidemment le jeune homme enseveli sous l'autel. L'on ne sait pas s'il ordonna lui-même avant de mourir que son tombeau fût orné d'un bas-relief dédié aux Fata, ou si son père prit l'initiative de cette dédicace. Sur la face latérale gauche, on voit, au-dessous de l'inscription SOMNO · ORESTILLA · FILIA, le dieu du sommeil; mais le sommeil dont il s'agit ici est évidemment le sommeil éternel. L'artiste l'a représenté

sous les traits d'un enfant ailé qui dort, l'aisselle gauche soutenue par une torche renversée. Orestilla était certainement la fille de Charinus, par conséquent la sœur de Ferox. On ne peut guère savoir si elle vivait encore ou si elle était déjà morte, lorsque la pierre tombale fut consacrée. D'après la paléographie et l'accentuation des inscriptions, comme d'après le style du bas-relief, ce monument est antérieur à l'époque d'Hadrien.

Une reproduction se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 208 n. 135). Une esquisse de la face latérale droite par Heemskerk: Jahrbuch des arch. Instituts VI (1891) p. 164 n. 62a. Zoega I 15 (où p. 63 not. 14 est réunie toute la bibliographie antérieure). Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 73, 941. Cf. Gerhard, Prodromus p. 259 Anm. 64. Stephani, Der ausruhende Herakles p. 30 (282). Braun, p. 699 n. 93. Ann. dell' Inst. 1869 p. 33. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 2188, 2189. — En ce qui concerne le collège sacerdotal des Flaviales: Ephem. Epigraphica III p. 211 et suiv.

A gauche, dans le mur:

825 (291) **Frise d'Amours.**

Jadis au palais Giustiniani.

Ce bas-relief est fort habilement composé de motifs gracieux, imaginés presque tous par l'art hellénistique. Au milieu on voit deux Amours qui prennent position pour engager une lutte corps à corps (cf. nrs. 573—575); derrière eux se tient le juge du combat. La palaestra, dans laquelle l'action se passe, est symbolisée par le vase à sable placé sur le sol (cf. nrs. 337—339, 634). Cinq autres Amours assistent au combat. L'un d'entre eux est debout à gauche du groupe formé par les deux lutteurs; il s'appuie de ses deux mains sur un pilier qui supporte une amphore et trois palmes, objets évidemment destinés à récompenser le vainqueur. Trois autres enfants ailés sont groupés, à droite du motif central, sur la base et sur le bord d'un grand bassin. Un cinquième Amour, debout derrière eux, exprime par le mouvement de ses mains l'attention soutenue, avec laquelle il suit les péripéties de la lutte. Le vase à deux anses, que l'on voit par terre devant lui, la cruche placée sur une table der-

rière lui, et la couronne représentée au-dessus de lui dans le champ du bas-relief sont probablement aussi des prix du combat. A droite le tableau est limité par un hermès tel que les anciens avaient coutume d'en dresser dans les lieux où ils se livraient aux exercices gymnastiques (cf. nrs. 861—865). La partie gauche de la frise est divisée en deux scènes différentes. Un Amour ouvre une de ces cistes, que l'on employait dans les cérémonies mystérieuses du culte bachique, et découvre le serpent qui s'y trouvait caché. Tout auprès un Amour, saisi d'effroi à la vue de l'animal, tombe à la renverse, tandis que deux autres, l'un agenouillé sur une corbeille à fruits de dimensions colossales, l'autre accroupi par terre, regardent ce qui se passe avec curiosité, mais aussi avec précaution. Sur le dos de l'Amour qui est accroupi, un cinquième enfant ailé est debout; il fait tous ses efforts pour prendre dans une corbeille autant de fruits que ses petits bras peuvent en porter. Une seconde corbeille à fruits plus petite remplit le champ du tableau. La scène qui occupe l'extrémité gauche de la frise représente un Amour qui s'est caché derrière un gigantesque masque de Silène, et qui passe la main par l'ouverture de la bouche. Devant lui se tient un de ses camarades, auquel cette gaminerie fait peur et qui tremble d'effroi. Au fond est appuyée une grande torche ornée de bandeaux. Le motif de l'enfant caché derrière le masque de Silène a été aussi traité par la statuaire antique (cf. n. 852).

Une reproduction de cette frise se trouve dans le Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 219 n. 189). Galleria Giustiniana II 128. Zoega II 90. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 533. Braun, p. 700 n. 95.

826 (308) **Moulage en plâtre d'un bas-relief, représentant Hercule (Héraclès), Pirithoüs et Thésée.**

L'original a été transporté au Musée Torlonia à la Lungara. Ont été évidemment restaurés: la tête du personnage qui occupe le centre du bas-relief, et celle du personnage que l'on voit à droite; un gros morceau presque au milieu du tableau, avec l'avant-bras gauche de l'éphèbe qui est de-

bout à gauche, presque tout le bras droit (à partir du biceps) du personnage central, la partie du rocher, sur laquelle est appuyée la main droite de ce dernier, ainsi que la partie inférieure du carquois; en outre dans le personnage central, le genou droit avec les parties attenantes de la cuisse et du mollet; dans le jeune homme qui est debout à droite, l'avant-bras droit avec l'extrémité supérieure du bâton, la pointe de l'épée et le morceau de la draperie qui se trouve au-dessous (cf. Arch. Zeitung XXXVII, 1879, p. 65 n. 287).

Thésée et Pirithoüs avaient pénétré dans les Enfers pour ravir Proserpine (Perséphonè); mais Pluton les enchaîna à un rocher sur lequel ils s'étaient assis pour se reposer. Lorsque plus tard Hercule (Héraclès) descendit aux Enfers pour enlever Cerbère, il réussit, d'après une version de la légende, à ramener sur la terre les deux héros prisonniers, d'après une autre version à délivrer Thésée seul, tandis que Pirithoüs resta enchaîné. Notre bas-relief paraît avoir été inspiré par cette dernière version. A droite Thésée est debout, déjà délivré et prêt à partir, une épée dans la main gauche, la main droite appuyée sur un long bâton. Nous connaissons le type de sa tête par un fragment conservé au musée de Berlin (Fig. 34), et provenant d'un autre bas-relief qui représentait le même sujet. La tête que l'on voit sur ce fragment exprime la douleur qu'éprouve le héros parce qu'il doit quitter son ami. Pirithoüs est assis au centre; il est encore enchaîné au rocher, comme le prouve la pose de ses jambes. Sa tête était évidemment tournée, avec une expression douloureuse, vers Hercule. Ce dernier, reconnaissable à la massue qu'il tient de la main droite, à l'arc et au carquois qui gisent par terre à ses pieds, fait un effort pour délivrer aussi l'ami de Thésée. Son avant-bras gauche étant restauré, nous ne pouvons déterminer avec certitude le mouvement de ce bras. Il semble pourtant que la main gauche prenait le bras droit de Pirithoüs pour détacher le prisonnier du rocher. Ce bas-relief appartient à la même catégorie que les numéros 635 et 790. C'est probablement la copie, exécutée à Athènes, d'un original attique; cet original était sans doute un ex-voto dédié par

un chorège ou par un poète pour perpétuer le souvenir d'une victoire qu'il avait remportée dans une représen-

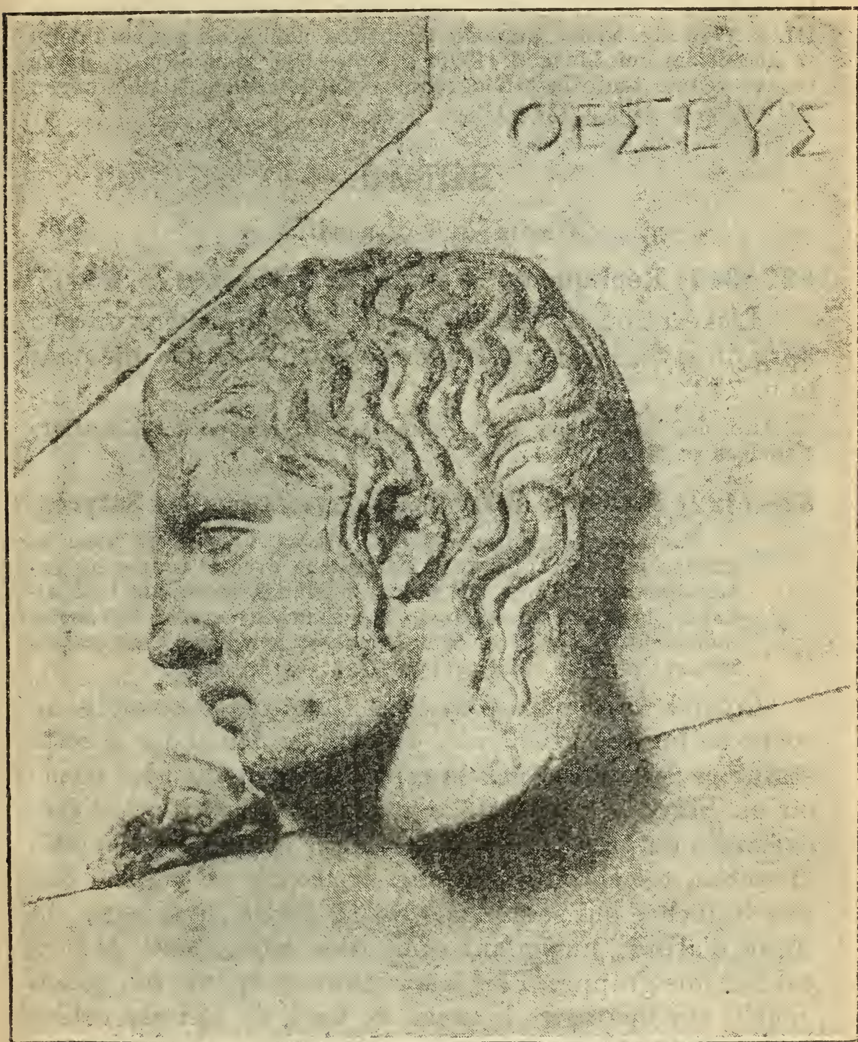


Fig. 34.

tation dramatique. La réplique dont nous nous occupons était peinte: car aux pieds des trois personnages, les

semelles seules des sandales, mais non leurs courroies, sont figurées plastiquement.

Zoega II 103. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XCIII n. 377. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1796 Fig. 1880. Monumenti antichi pubblicati per cura della r. Accademia dei Lincei I (1892) p. 673—686, planche n. 2, où se trouve réunie toute la bibliographie. Cf. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 110, p. 111—112.

Billard.

Première chambre.

827 (317) **Réplique de la statue de Stéphanos** (n. 744).

L'exécution est plus négligée, et la fraîcheur un peu âpre du style archaïque est encore plus atténuée que dans le n. 744.

Ann. dell' Inst. 1865 p. 62. Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos p. 25 n. 1.

828 (322) **Statue de Bacchus (Dionysos) ou d'un Satyre.**

Restaurations: la moitié de l'avant-bras droit avec la grappe de raisin, l'avant-bras gauche avec la coupe, les extrémités antérieures des pieds, quelques morceaux insignifiants dans les accessoires. Le haut du corps a été fortement nettoyé; la tête, dont le nez et le menton sont restaurés, est antique mais n'appartient pas au corps.

Comme la tête de Bacchus (Dionysos) adaptée au corps ne lui appartient pas, on peut se demander si cette statue revêtue de la nebris représentait le dieu lui-même ou un Satyre. Les détails accessoires méritent d'être examinés de près. Le tronc d'arbre, sur lequel s'appuie la statue, est entouré d'un vigoureux cep de vigne. Sur une branche, qui se détache de la partie supérieure du tronc d'arbre, un enfant sans ailes est debout, prêt à cueillir une grappe. Plus bas un Amour appuie son genou gauche sur une autre branche et tend de la main droite une corbeille pleine de grappes de raisin à un Pan barbu, dont le corps se termine en jambes de bouc; le dieu s'approche du tronc d'arbre et prend joyeusement la lourde corbeille. Des scènes du même genre ont été aussi traitées en ronde bosse par l'art antique.

Beschreibung Roms III 2 p. 536. Braun, Ruinen und Museen p. 701 n. 96. — En ce qui concerne l'Amour vendangeur: Arch. Ztg. XXXVII (1879) p. 170 et suiv.

Seconde chambre.

829 (336) **Fragment d'un putéal ou d'une base ronde.**

Restaurations: les têtes des trois Amours, celle de Pan et de deux Satyres — seule est antique la tête du Satyre qui s'approche de l'amphore — et quelques autres éclats sans importance.

Sur ce fragment nous voyons trois Amours à cheval l'un sur un taureau, le second sur un bouc, le troisième sur une panthère. L'imagination fantaisiste de l'artiste a donné à tous ces animaux des cous de cheval. Devant le taureau, Pan, aux jambes de bouc, puise dans une haute amphore la boisson de cet animal. Quant au bouc et à la panthère, ce sont deux Satyres qui les font boire. Le Satyre qui se trouve à l'extrémité gauche du fragment et qui, lui aussi, puise dans une amphore, était évidemment groupé avec un autre animal représenté sur la partie aujourd'hui perdue de ce bas-relief.

Zoega II 89. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 495 n. 8. Braun, Ruinen und Museen p. 702 n. 98.

Bâtiment dit le Pavillon du Café.

Le portique en forme d'hémicycle.

A gauche 830 (594) **Moulage en plâtre, prétendue tête d'Alcibiade.**

L'original a été transporté au Musée Torlonia à la Lungara. Restaurations: l'arcade sourcilière gauche, le nez, la lèvre inférieure, quelques morceaux de la lèvre supérieure et des oreilles, le buste.

Cf. n. 91.

I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 67. Cf. Ann. dell' Inst. 1866 p. 229 III.

831 (604) **Statue de guerrier nu.**

Restaurations: les deux avant-bras, la poignée et la partie inférieure de l'épée, mais le milieu de l'arme est an-

tique. Quant à la tête casquée (restaurations: le cimier du casque, la visière, le nez, les lèvres), elle a été brisée, mais elle doit appartenir à la statue.

Par l'attitude et à certains égards par les proportions du corps, cette figure rappelle le Doryphore de Polyclète (voir n. 58). L'artiste semble s'être inspiré de cette œuvre. Mais il a donné à sa statue une tête de type différent et a changé l'attitude des mains. Le jeune guerrier est ceint d'une épée, et sa main gauche, au lieu de tenir une lance appuyée sur son épaule, saisit le pommeau de l'épée. Comme dans le Doryphore, le bras droit semble avoir pendu le long du corps sans attribut.

Clarac V, pl. 833 C n. 2074 A. Bull. dell' Inst. 1873 p. 10. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande VIII (1873) p. 36 not. 2. Ann. dell' Inst. 1878 p. 9 not. k.

A droite 832 (609) **Moulage en plâtre, portrait d'un Romain.**

L'original est au Musée Torlonia. Restaurations: la partie antérieure du nez, le menton, quelques éclats dans les oreilles, le cou, le buste.

Cette tête est le portrait du même personnage que le n. 29.

I monumenti del Museo Torlonia T. CXXX 508.

A gauche 833 (610) **Tête d'Aratus (?).**

Restaurations: un morceau du front, le nez, les épaules, le fût hermétique.

Si nous voyons dans cette tête de la villa Albani une image d'Aratus, c'est parce qu'elle ressemble à un portrait qui se trouve reproduit sur des monnaies de Soloi-Pompéïopolis (Vol. I p. 351—352 Fig. 20). Jadis on y reconnaissait le stoïcien Chrysippe, et l'on donnait le même nom à la tête dont il est ici question. Mais le portrait reproduit sur les monnaies, ainsi que cette tête, paraissent représenter beaucoup plutôt le fondateur de l'épopée astronomique, Aratus (cf. nrs. 287, 479). Le vieillard est enveloppé dans son manteau et semble frissonner; il faut sans doute croire que l'artiste, pour faire le portrait de l'astronome poète, a choisi le moment où il cherche,

au milieu de la nuit froide, la solution d'un problème astronomique.

Visconti, Iconografia greca I T. XXIII a 4, 5, p. 246. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 395 Fig. 426. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 704 n. 101. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträts griechischer Philosophen p. 22 n. 12. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Archäolog. Anzeiger p. 56—58. L'auteur de ce dernier article prétend (p. 57) qu'une cassure visible dans la barbe de notre tête indique l'existence d'une main qui touchait la barbe. Cette opinion n'est pas acceptable. Il n'y a aucune amorce dans la barbe. Il est vrai qu'un éclat existe à l'extrémité inférieure de la moustache gauche; mais il est beaucoup trop petit, pour que l'on puisse y voir un indice prouvant l'existence d'une main. — En ce qui concerne les reproductions des monnaies de Soloi-Pompéïopolis, voir notre vol. I n. 479, où une de ces monnaies est publiée (Figg. 19—20).

834 (628) **Caryatide.**

Trouvée en même temps que le n. 721. Restaurations: le bord antérieur du calathos, le nez, les lèvres, quelques morceaux des mains et de la draperie, les pieds avec le bord du manteau qui les recouvre, la plinthe.

Cf. n. 721.

Guattani, Mon. ant. ined. 1788 Septembre T. I. Clarac III, pl. 442 n. 808. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 544. Braun, Ruinen und Museen p. 705 n. 105. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1556.

835 (633) **Tête de Caligula avec la toge ramenée sur la nuque.**

Restaurations: le nez et le buste.

L'expression sournoise et méchante du jeune empereur est parfaitement rendue.

Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 305 n. 5. Mau, Statua di Marcello nipote d'Augusto (Naples 1890) p. 6.

836 (724) **Statuette de Neptune (Poseidon).**

Restaurations: la jambe droite, peut-être aussi le bras droit, qui pourtant ressemble aux parties certainement antiques par la qualité du marbre et par le caractère de l'exécution. Benndorf et Schöne, Die antiken Bildwerke des lat. Museums p. 183, s'appuient sur un passage du Bull. dell' Inst. 1834 p. 106 pour conclure que cette statuette a été découverte à Nettuno; je ne saisis pas leur raisonnement.

Cette statuette reproduit le même original que le n. 667. Mais la pose des extrémités est différente;

l'attitude a moins d'abandon et sur la physionomie du dieu s'expriment à la fois une grande attention et une certaine irritation. Neptune (Poseidon) semble promener ses regards sur son empire, comme s'il pressentait que son intervention va devenir nécessaire. Ce qui confirme encore cette opinion, c'est qu'il s'appuie sur son trident non point de la main gauche comme dans le n. 667, mais de la main droite; il se prépare à user le plus rapidement possible de l'attribut qui symbolise sa puissance.

Overbeck, Kunstmythologie III p. 255, p. 265 n. 6, p. 279 n. 3. p. 280; Atlas XI 5, XII 30.

837 (725) **Caryatide.**

Trouvée en même temps que le n. 721. Restaurations: le bord antérieur du calathos, le nez, le menton, presque tout le bras droit avec la draperie qui le recouvre, la main gauche, plusieurs morceaux de la draperie, le rebord de la plinthe.

Cf. n. 721.

Clarac III, pl. 444 n. 814 B. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 548. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1557.

838 (733) **Statue de Vénus (Aphrodite).**

Restaurations: le nez, les lèvres, la partie gauche de la touffe de cheveux qui est au-dessus du front, la tresse, les deux bras, l'épaule gauche, une partie du sein gauche, les fesses, plusieurs morceaux dans la draperie, les extrémités antérieures des pieds, presque toute la plinthe. Bien que la tête soit rattachée au buste par un cou moderne, il semble bien, si l'on en juge d'après la qualité du marbre et le caractère de l'exécution, qu'elle appartienne au corps.

Cette statue a été inexactement restaurée. Elle reproduisait le type connu de Vénus (Aphrodite) tenant devant elle le bouclier (cf. n. 502); mais elle différait par quelques détails des autres répliques du même sujet. La déesse n'appuyait point le bouclier sur sa cuisse gauche tendue en avant; elle le tenait sans l'appuyer nulle part. La cuisse gauche est absolument intacte; on n'y retrouve pas la moindre trace d'un objet qui l'aurait touchée, et, si le bouclier avait été appuyé sur elle, il aurait certainement laissé une trace.

Clarac IV, pl. 602 n. 1332 A. Cf. Bernoulli, Aphrodite p. 162 n. 2.

A droite 839 (737) **Tête de Jupiter (Zeus).**

Restaurations: la partie postérieure de la masse de cheveux qui tombe du côté droit, et le buste avec le bas du cou.

Ce type rappelle celui du Jupiter (Zeus) d'Otricoli (n. 294); mais les formes et l'expression sont d'une majesté moins tranquille. Les yeux sont plus petits; le nez est légèrement recourbé; les narines sont gonflées; la disposition des cheveux et de la barbe est moins grandiose.

Overbeck, Kunstmythologie II p. 77 n. 5; Atlas I 14.

840 (741) **Statue d'Hercule (Héraclès).**

Restaurations: le bout du nez, la nuque et le côté droit du cou, le bras droit avec la coupe, la main gauche, la plus grande partie de la massue, dont toutefois le milieu est antique, la jambe droite un peu au-dessous du genou, le pied gauche sauf le talon, des morceaux de la peau de lion, presque toute la plinthe.

Hercule (Héraclès) est ici représenté à un moment heureux de sa laborieuse existence. Son corps vigoureux est fièrement campé; le héros est donc en pleine possession de sa force; sur la physionomie de ce beau visage barbu s'expriment à la fois la satisfaction et l'orgueil que l'on éprouve lorsque l'on a conscience de sa valeur. Le bras droit était levé, comme le prouve la direction de l'épaule qui est antique. Il est très possible que la main droite ait tenu une coupe; ce détail concorde parfaitement avec le caractère général de la statue. Dans l'ensemble les formes du corps sont rendues d'après la méthode que l'art grec suivit depuis le milieu du quatrième siècle avant J.-C. jusqu'au moment où le naturalisme de Lysippe le fit entrer dans une nouvelle voie. Notre statue est la copie d'un original en bronze; les intervalles entre la peau du lion et le corps du héros sont figurés par des creux très profonds, et d'autre part le rendu des cheveux et de la barbe rappelle le travail des ciseleurs.

Clarac V, pl. 804 B n. 2007 A. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 549. Braun, Ruinen und Museen p. 706 n. 108.

841 (744) **Portrait archaïque d'un Grec.**

Restaurations: le bout du nez, un morceau de la tempe droite, la moitié inférieure de l'oreille droite, le buste hermétique.

Si l'on en juge d'après la fraîcheur et la vigueur de l'exécution, cette tête paraît être un original grec. Les lèvres entr'ouvertes sont traitées avec beaucoup de caractère; il semble que la bouche aspire l'air à longs traits; ce détail donne l'idée la plus nette de la vie qui circule dans l'organisme du personnage ici représenté. Par les formes du visage, cette tête présente une certaine ressemblance avec le portrait de Périclès (cf. n. 281), mais elle est d'un style plus ancien; à ce propos l'on a rappelé l'anecdote d'après laquelle, lorsque Périclès parut pour la première fois en public, les plus vieux Athéniens, qui avaient jadis connu Pisistrate, furent frappés de la ressemblance du jeune homme avec le tyran. Mais on ne saurait admettre que notre tête soit un portrait de Pisistrate, car les cheveux sont coupés courts. Dans un tel portrait les cheveux devraient être longs et disposés conventionnellement, comme ce fut la mode à Athènes au temps des tyrans et jusque pendant les premières années du Ve siècle.

Bull. dell' Inst. 1851 p. 87—88. Braun, Ruinen und Museen p. 707 n. 110.

842 (749) **Statue de Proserpine (Cora).**

Restaurations: dans la main droite, l'index, le pouce et la première phalange du doigt du milieu, le bras gauche sauf la partie interne du haut, le morceau de la manche pendante qui est voisin du coude, les bords de la plinthe.

La conception et le style de cette statue prouvent qu'elle reproduit un original attique de la grande période du Ve siècle. On y a vu une image de Cérès (Démèter), parce qu'elle rappelle, en ce qui concerne la disposition de la draperie, une déesse représentée sur un bas-relief d'Eleusis, déesse que l'on prend tantôt pour Cérès et tantôt pour Proserpine (Cora). Toutefois cette dernière interprétation est plus vraisemblable, et rien ne nous em-

pêche de reconnaître aussi Proserpine dans la statue de la villa Albani. Les formes et l'expression de la tête, le bonnet bien adapté, que l'art antique attribue fréquemment aux vierges divines et mortelles, enfin les petites boucles frisées qui sortent sous le bonnet: tous ces détails caractérisent une déesse jeune. La main droite tenait sans doute un des attributs ordinaires de Proserpine, par exemple un bouquet de fleurs en métal. Si l'on en juge par le fragment conservé de la partie supérieure du bras gauche, il semble que dans la statue comme sur le bas-relief la déesse laissait tomber sa main gauche le long d'une grande torche appuyée sur son épaule gauche; dans la statue cette torche n'était pas en marbre; elle était faite d'une autre matière, peut-être en bois doré.

Clarac V, pl. 936F n. 2264. Overbeck, Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 469 n. 20; Atlas XIV 11. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Vienne 1890) p. 72 Fig. 2. Une réplique de ce type au Musée du Capitole: n. 511; une autre à Cherchel (Caesarea): Waille, De Caesareae monumentis (Alger 1891) pl. n. 21, p. 88. — Sur le bas-relief d'Eleusis, voir: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1182.

843 (757) **Statue de Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: le bras droit à partir du milieu de l'avant-bras, tout le bras gauche, le genou gauche avec un morceau de la cuisse et un morceau du mollet, divers fragments dans les plis de la draperie, presque toute la plinthe. La tête placée sur le corps (restaurations: le nez, la lèvre inférieure, la joue droite avec le menton) est antique, mais n'appartient pas à la statue. Elle est d'une exécution beaucoup moins bonne que le corps. En outre la boucle de cheveux, qui tombe sur l'épaule gauche, ne peut pas se raccorder avec la masse de cheveux qui couvre la tête.

Le dieu était représenté se reposant, le bras droit relevé au-dessus de la tête; la main gauche, appuyée, tenait probablement un canthare ou une grappe de raisin. Cette statue était très estimée de Winckelmann, qui prisait surtout en elle les formes délicatement arrondies du ventre; mais cette appréciation paraît aujourd'hui exagérée, depuis que l'on connaît des statues de Bacchus (Dionysos) d'un bien meilleur travail. La tête placée sur le corps provient d'une statue du même dieu de beaucoup

inférieure comme exécution. L'expression y fait absolument défaut. Les cheveux, la couronne, les coins intérieurs des yeux et la bouche sont grossièrement travaillés au trépan.

Gerhard, Antike Bildwerke T. 105 1. Cf. Winckelmann, Gesch. der Kunst V, 1 § 23; Monumenti ant. inediti, trattato preliminare p. LI—LII. Beschreibung Roms III 2 p. 550. Gerhard, Prodromus p. 348.

Corridor conduisant à la Galerie du Canope.

Dans le bas-côté de droite:

844 (711) **Jeune fille volant.**

Trouvée dans la villa d'Hadrien près de Tivoli. Restaurations, faites par Cavaceppi: les deux bras, le bas de la jambe gauche avec le genou, la moitié du pied droit, plusieurs fragments de la draperie, la plus grande partie de la plinthe. La tête (rest.: presque tout le diadème, le bout du nez, les boucles de cheveux qui tombent derrière les oreilles, et la nuque avec le haut du cou) est antique, mais n'appartient pas au corps.

Cette statue représente une jeune fille dirigeant son vol vers la terre, et dont les vêtements, gonflés par le courant d'air, forment des plis nombreux. Elle reproduit sans aucun doute un original fameux. Il était très difficile de rendre le mouvement d'un personnage qui descend en volant; l'artiste a pourtant réussi avec beaucoup de bonheur, et son œuvre paraît d'autant plus naturelle et vivante que le tronc d'arbre, par lequel le corps du personnage est réuni à la plinthe, se trouve presque entièrement caché par la draperie et les pieds. La disposition des plis est aussi claire que leur nombre est considérable. Parmi les diverses opinions qui ont été émises au sujet de cette statue, nous en citerons seulement deux: le personnage représenté serait soit Iris, la messagère des dieux, soit Junon (Héra). Peut-être Cavaceppi a-t-il eu raison de placer dans la main droite de la jeune femme une torche, l'attribut de Séléné. On pourrait voir dans cette statue Séléné, au moment où elle descend sur terre, après avoir remarqué le bel Endymion (cf. nrs. 452, 462).

Raffei, Osservazioni sopra alcuni monumenti esistenti nella villa Albani, Diss. VII T. II p. 125 et suiv. Clarac III, pl. 416 n. 719A. Cf. Bull. dell' Inst. 1849 p. 71, Ann. 1852 p. 230. Braun, Ruinen und Museen p. 709 n. 112. Overbeck, Kunstmythologie III p. 202 Anm. 65.

845 (706) **Bas-relief, Thésée et Aethra.**

Le jésuite Vulpius vit ce bas-relief en 1732 dans une vigne située près d'Ostie; il le publia d'après un dessin fort inexact dans son ouvrage intitulé Vetus Latium profanum, vol. VI (Romae 1734) T. 15. Lorsque Winckelmann fit une excursion à Ostie en 1763, il retrouva, semble-t-il, ce monument dans la même vigne (Winckelmann, Briefe an Bianconi § 35, 26 Mars 1763; Werke vol. II, Stuttgart 1847, p. 214. Fea, Misc. I p. CLXXXVI n. 3) et le publia plus exactement que son prédécesseur dans les Mon. ant. ined. T. 96, II p. 130. — Restaurations: dans la première jeune femme à gauche, la tête sauf l'extrémité inférieure, la main gauche, le bras droit; dans le personnage qui vient ensuite, la moitié du visage et une partie de la nuque; dans Thésée, presque tout le visage, l'avant-bras droit, sauf la main qui est antique, et le pied droit; dans la jeune femme qui se tient debout à droite du rocher, la tête et la main droite; dans la matrone qui se trouve auprès, la partie antérieure du crâne, le front, les yeux, le nez, les lèvres; dans le jeune homme que l'on voit près d'elle, le haut du crâne, le front, le bras gauche depuis l'épaule jusqu'au poignet, la poignée de l'épée, la jambe gauche depuis le milieu de la cuisse; dans l'arrière-plan, tout l'angle supérieur gauche.

Lorsqu'Egée abandonna à Trézène Aethra, qu'il avait rendue grosse, il cacha ses chaussures et son épée sous un gros rocher; puis il ordonna à son amante, si elle mettait au monde un fils, de ne pas lui faire connaître son père, avant qu'il se soit montré capable de déplacer le rocher; seulement alors elle enverrait le jeune homme à Athènes, avec les chaussures et l'épée, afin qu'il pût se faire reconnaître. A gauche de notre bas-relief on voit Thésée qui accomplit l'épreuve ordonnée par son père en présence de deux jeunes filles de Trézène. En faisant ce robuste effort, il déploie en même temps cette adresse et cette grâce, que les exercices du gymnase donnaient aux jeunes Athéniens. La scène représentée à droite a été différemment interprétée; les uns y voient Egée s'entretenant avec Aethra en présence de deux jeunes filles, sans doute des servantes, et lui indiquant la tâche que doit

accomplir son fils, s'il lui en naît un; les autres préfèrent y reconnaître Thésée faisant ses adieux à sa mère au moment de partir pour Athènes. Cette seconde explication est plus vraisemblable; car le jeune homme qui est debout auprès d'Aethra ressemble tout à fait à Thésée, que l'on voit représenté à l'autre extrémité du bas-relief. L'objet de forme ronde, sur lequel est posé son pied droit, n'est pas autre chose qu'un de ces cylindres, très souvent figurés sur les peintures murales de Campanie, dont les anciens se servaient pour niveler les routes, les places destinées aux jeux, etc.

Zoega I 48. Millin, Gal. myth. pl. 128, 482*. Hirt, Götter und Heroen T. 38, 325. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 196, 696. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 710 n. 113. Arch. Zeitung XXVII (1869) p. 107.

Dans le même bas-côté se trouvent deux statuettes d'acteurs comiques (Numéros 710, 713 du Musée), et deux autres en face (numéros 640, 643 du Musée). Une cinquième figure du même genre (n. 717) a été placée dans l'angle antérieur droit du corridor. Ces statuettes faisaient probablement partie de la décoration de petits théâtres. Elles nous donnent une idée assez claire du costume de la nouvelle comédie attique; mais on ne peut guère voir quels rapports elles ont avec les caractères distinctifs de ce genre de poésie, toutes ces statues ayant perdu leurs têtes antiques, et les corps étant trop restaurés.

Clarac V, pl. 874 B n. 2221 E (710); pl. 874 A n. 2222 B (713); n. 2222 C (640); pl. 874 B n. 2222 D (717). Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 545 n. 8, p. 546, p. 547.

Dans le bas-côté de gauche:

846 (641) **Statue de Marsyas.**

Restaurations: les deux jambes depuis le milieu de la cuisse, les deux bras depuis le biceps presque jusqu'aux poignets. Les parties antiques ont été plus ou moins retouchées par le restaurateur moderne.

Sur ce type, voir n. 576.

Overbeck, Kunstmythologie IV p. 476 n. 1; Atlas XXVI 25.

Galerie du Canope.

847 (698) **Buste d'un barbare.**

Restaurations: la partie antérieure du nez, quelques morceaux dans les oreilles, presque tout le buste, le mufle et les griffes de la peau de panthère.

Ce buste est le portrait d'un barbare dont les cheveux crépus, le visage large et plat, les lèvres épaisses trahissent un fort mélange de sang nègre, et dont l'origine africaine est confirmée par la peau de panthère jetée sur son épaule gauche. Cet homme vint sans doute à Rome comme ambassadeur ou comme ôtage, et à cette occasion il fit faire son buste. D'après le style de l'exécution ce portrait est antérieur à l'époque d'Hadrien.

Berichte d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften 1868 p. 136.

848 (696) **Mosaïque, Délivrance d'Hésione.**

Trouvée en 1760 à Atina (près d'Arpino) dans la province de Naples.

Télamon fait descendre Hésione, sauvée, du rocher auquel on l'avait enchaînée pour l'offrir en sacrifice au monstre marin. Auprès de ce groupe Hercule est debout; il a tué le monstre avec ses flèches, et son attitude est fière; de la main droite il s'appuie sur sa massue; il tient dans sa main gauche un arc et deux flèches, tandis que devant lui on voit sortir de la mer la tête du monstre mortellement blessé. Quant à l'objet carré, terminé à sa partie supérieure en forme de fronton, qui se trouve par terre auprès d'Hésione, on a voulu y reconnaître une maison en flammes, et l'on a cru que ce détail faisait allusion à la destruction de la ville de Troie accomplie plus tard par Hercule. Mais il est évident que cet objet est un petit coffret de toilette; nous le retrouvons sur les peintures murales de Campanie auprès d'Hésione exposée au monstre comme auprès d'Andromède, lorsqu'elle est, elle aussi, attachée à son rocher. Ce qui confirme encore notre explication, c'est la présence du miroir, que l'on voit dans notre mosaïque appuyé contre le rocher situé derrière Hésione, et aussi du petit flacon à pommade que l'on aperçoit devant

elle. Tous ces objets étaient placés d'habitude dans les tombeaux de jeunes filles et de femmes autour du cadavre, et s'ils sont représentés sur la mosaïque, c'est parce qu'Hésione comme Andromède passait pour être vouée à la mort.

Winckelmann, Monum. ant. ined. T. 66, II p. 90—92. Millin, Gal. myth. pl. 115 n. 443. Hirt, Götter und Heroen T. XXX 266. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 282, 663. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 554. Welcker, Alte Denkm. II p. 302. Braun, Ruinen und Museen p. 718 n. 124. — Pour les peintures murales, voir Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1132 (Atlas XIV), 1183, 1187.

849 (682) **Ibis en marbre rouge** (rosso antico).

Restaurations: la tête avec le serpent, le cou, la queue, le rocher qui se trouve au-dessous de la queue, les pattes, probablement aussi les griffes et la plinthe.

Si l'artiste a choisi le marbre rouge, c'est évidemment pour rendre la couleur que l'ibis a dans la nature.

Beschreibung Roms III 2 p. 497 n. 19. Braun, Ruinen und Museen p. 715 n. 118.

850 (684) **Atlas portant le ciel.**

Il n'y a d'antique que le haut du corps d'Atlas, depuis l'extrémité inférieure de sa poitrine, le carré qui repose sur son dos et où sont représentés Phosphoros et Hespéros (l'étoile du matin et l'étoile du soir), ainsi que les signes du zodiaque les plus voisins de ce carré, à gauche celui de la Vierge (restaurations: la tête et la moitié antérieure de l'avant-bras droit, avec la partie voisine de la draperie), à droite celui de la Balance. Mais ces parties suffisent pour nous prouver que le ciel, au lieu d'être figuré par un globe, avait la forme d'un disque qu'entoure le zodiaque. Phosphoros et Hespéros sont représentés comme des jeunes gens, ayant chacun une torche dans la main, et la tête surmontée d'une étoile. Phosphoros s'élève en tenant sa torche dressée, tandis qu'Hespéros descend vers la terre, et tient sa torche renversée. La constellation de la Balance est représentée par un éphèbe, qui tient une balance dans sa main droite penchée (restaurations: le bras droit à peu près à partir du coude; toutefois l'attribut est antique). Sur d'autres

monuments, où l'image du zodiaque s'est mieux conservée, on voit au centre soit Jupiter (Zeus) assis sur son trône, soit le Soleil (Hélios) conduisant son char. L'artiste qui a restauré notre marbre a choisi le premier de ces deux motifs; il a placée au centre du disque une figure de Jupiter antique dans son ensemble, mais qui n'appartient pas au monument.

Guattani, Mon. ant. ined. per l'ann. 1786 Luglio T. III p. 53—56. Zoega II 108. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 64, 823. Cf. Raoul-Rochette, Mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas p. 67—68. Braun, Ruinen und Museen p. 712 n. 116. Gerhard, Gesammelte akademische Abhandlungen I p. 20, p. 43 n. 2. Gaedechens, Der marmorne Himmelsglobus zu Arolsen p. 8, p. 35 n. 3.

851 (685) **Base à quatre faces, cortège de dieux.**

Cette base était déjà hors de terre au XVI[e] siècle, puisqu'elle se trouve reproduite dans le Codex Pighianus (Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften, 1868 T. V 4, p. 193 n. 77). Restaurations: le visage et le bras droit de Bacchus, la tête et le bras droit de Mercure — toutefois deux doigts et le caducée sont antiques —, tout le personnage qui marche derrière Mercure sauf une partie de l'avant-bras gauche. Le dessin de Pighius représente Mercure avec une tête barbue. Les bas-reliefs ont été retouchés par une main moderne en plus d'un endroit, par exemple dans le corps de Bacchus, que le dessin de Pighius nous montre revêtu, par-dessus le court chiton, d'une nebris et non d'une cuirasse.

On admet d'habitude que les bas-reliefs de ce monument représentent le mariage de Jupiter (Zeus) et de Junon (Héra); on suppose que le morceau de draperie, encore visible devant le genou gauche de Diane, provient d'une figure d'Apollon, que ce dieu ouvrait le cortège en chantant l'hyménée, et que Diane avec ses deux torches doit être considérée comme la déesse chargée de conduire le cortége nuptial. Derrière Diane s'avance une divinité à l'aspect matronal, tenant un sceptre dans la main droite; on y voit Latone (Léto), Téthys ou Rhéa. Viennent ensuite Jupiter (Zeus) avec son foudre et son sceptre surmonté d'un oiseau, Junon (Héra), qui baisse modestement la tête, et qui de la main gauche ramène le long de sa joue, suivant la mode archaïque, le manteau dont sa tête

est couverte; puis Neptune (Poseidon) avec son trident, Cérès (Démèter) avec son sceptre et un bouquet d'épis et de fleurs de pavots, Bacchus (Dionysos) avec le thyrse, et Mercure (Hermès) avec le caducée. Quant au personnage qui marche derrière Mercure, et dont il ne s'est conservé qu'un morceau de l'avant-bras gauche, il faut sans doute y voir Vesta (Hestia), qui dans les assemblées des dieux est généralement voisine de Mercure. Il n'est nullement prouvé que ce bas-relief représente le cortège nuptial de Jupiter et de Junon. Si telle avait été l'idée du sculpteur, il aurait été bien mal inspiré de séparer les deux fiancés, en mettant l'un sur une face, et l'autre sur une autre. En outre nous ne savons pas, d'une part si la quatrième face aujourd'hui brisée portait une dédicace ou était ornée de bas-reliefs représentant d'autres divinités faisant partie du cortège, et d'autre part combien il manque des deux faces attenantes au morceau disparu. En de telles conjonctures nous devons nous contenter d'affirmer que le sujet de cette décoration est un cortège de divinités. L'exécution manque de précision; le style archaïque est reproduit avec beaucoup d'affectation.

Zoega II 101. Welcker, Alte Denkmäler II T. 1 p. 14—26. Overbeck, Kunstmythologie II p. 22 n. 5, III p. 174 c (où est réunie toute la bibliographie du sujet), p. 402 β; Atlas I 4, X 29. Cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 62 n. 91, p. 171.

852 (678) **Enfant avec un masque.**

Restaurations: la partie inférieure du masque, la main qui sort de la bouche, les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Un enfant, qui s'est caché le haut du corps derrière un grand masque barbu, passe sa main gauche par l'ouverture de la bouche, pour effrayer un compagnon, que nous devons nous figurer se tenant debout devant lui. Cf. n. 825.

Braun, Ruinen und Museen p. 716 n. 119.

853 (676) **Tête colossale de Sérapis en basalte vert.**

Restaurations: le bord supérieur du modius, quelques éclats dans les cheveux, le bout du nez, le bas du visage à partir de la bouche, le buste.

L'artiste s'est efforcé de donner l'idée d'une œuvre en bronze. Cet effort est surtout visible dans les boucles de cheveux qui tombent de la tête; elles ont tout à fait l'air d'être en métal fondu et ciselé. Sur le visage s'exprime une sombre sévérité. Cf. n. 241.

Overbeck, Kunstmythologie II p. 310, 10; Atlas III 14.

854 (677) **Fragment de bas-relief, provenant, semble-t-il, d'un couvercle de sarcophage.**

Ce fragment très abîmé provient d'un bas-relief grossièrement sculpté, qui représentait l'éducation de quelque dieu enfant, peut-être de Bacchus (Dionysos). Le guerrier, conservé à l'extrémité droite, faisait sans doute partie d'une scène, dans laquelle on voyait l'enfant gardé par les Curètes; c'est là un motif qui a passé du mythe de Jupiter (Zeus) dans la légende de Bacchus. A gauche se trouvent deux hommes barbus d'aspect rustique, et un troisième personnage, dont il ne s'est conservé que le pied gauche; les trois hommes sont en train de fouetter un enfant nu. Ce dernier groupe ne peut pas représenter les Titans déchirant Zagreus-Dionysos. Un artiste de l'antiquité aurait donné à cette scène un caractère beaucoup plus tragique, et aux Titans un type bien moins commun. Il est beaucoup plus probable que nous sommes ici en présence d'une de ces scènes de genre, que l'on introduisait fréquemment au milieu des motifs destinés à figurer l'éducation des dieux enfants. Cf. n. 443.

Zoega II 81. Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 148, 554b. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 35, 413. Cf. Beschreibung Roms III 2 p. 497 n. 497. Braun, Ruinen und Museen p. 716 n. 121. Ann. dell' Inst. 1870 p. 101.

855 (668) **Torse de jeune homme.**

D'après la délicatesse des formes et d'après les boucles de cheveux qui tombent sur les épaules, ce torse paraît provenir d'une statue de Bacchus (Dionysos). Le style simple et majestueux, mais encore un peu sévère, est celui qui était propre à l'art attique pendant la grande période du Ve siècle. Le mauvais éclairage de cette statue ne

permet pas de reconnaître si elle est un original attique ou seulement une excellente copie de cet original.

856 (662) **Statue de Diane (Artémis).**

Restaurations: dans la déesse, le bras droit, l'index de la main gauche, la partie antérieure du pied droit; dans l'animal, la tête, les jambes de devant, la moitié inférieure de la cuisse gauche de derrière; en outre presque toute la plinthe. La tête placée sur le corps (restauration: le nez) est bien antique mais n'appartient pas à la statue.

C'est avec la plus grande vraisemblance que l'on a vu une image de Diane (Artémis) dans cette statue, d'un style simple et sévère, qui paraît être la copie d'un original grec du troisième quart du Ve siècle av. J.-C. Les formes virginales du corps et les attributs conviennent parfaitement à cette déesse. Le bras droit tendu de côté s'appuyait sans aucun doute sur un objet en forme de bâton, lance ou sceptre. L'artiste moderne a restitué exactement en faon l'animal qui repose sur la main gauche de Diane: le corps en effet est élancé et le sabot droit de derrière, qui s'est conservé, est fendu. Si la déesse tient sur sa main un petit faon, c'est parce qu'elle n'était pas exclusivement honorée comme une chasseresse détruisant le gibier, mais aussi comme la protectrice des animaux sauvages qui habitent les forêts; en outre l'art grec encore conventionnel mettait volontiers en relief le rapport entre les divinités et les bêtes qui leur étaient consacrées (cf. n. 923). La tête qui est placée sur le corps est antique, mais ne fait pas partie de la statue; elle reproduit également un type grec de style sévère datant du Ve siècle.

Clarac II, pl. 678 F n. 1621 B. Gerhard, Antike Bildwerke T. 12. Cf. Winckelmann, Mon. ant. ined. II p. 84. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Gerhard, Prodromus p. 179 et suiv. Stephani, Compte-rendu pour 1863 p. 221 Anm. 5. Bull. dell' Inst. 1868 p. 37.

857 (663) **Mosaïque, Réunion de savants.**

Trouvée à Sarsina en Ombrie.

Six savants, groupés en demi-cercle, suivent attentivement la leçon d'un de leurs collègues, debout à droite, qui fait avec un bâton une démonstration sur un globe placé

devant lui; c'est évidemment un géographe ou un astronome. Le jeune homme, que l'on voit debout à gauche, doit être un médecin, car il tient un serpent dans la main droite. L'architrave qui passe au-dessus de sa tête supporte quatre vases en forme de cornues. A l'arrière-plan on distingue un cadran solaire placé sur un haut pilier.

Winckelmann, Mon. ant. ined. T. 185, II p. 242. Grivaud de la Vincelle, Arts et métiers des anciens pl. VIII 19. Cf. De Laborde, Descripción de un pavimento en mosayico desc. en Itálica (Paris 1806) p. 90. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss. V (1868) p. 301 Anm. 160.

Au-dessous de la Galerie du Canope, dans le jardin:

858 (590) **Statue colossale de femme.**

Autrefois à Tivoli dans la villa d'Este. Sont certainement restaurés: dans la femme, le nez, les lèvres, les doigts de la main droite, toute la main gauche; dans le bœuf, les cornes et les jambes de devant; dans la plinthe la partie antérieure couverte de vagues, et un grand fragment de la partie postérieure.

On a vu dans cette statue une image d'Amphitrite, à cause des vagues représentées sur la plinthe. Mais il n'est nullement certain que les parties de la plinthe recouvertes de vagues soient antiques. En outre le taureau, sur lequel le personnage appuie son bras gauche, n'aurait aucune raison d'être dans une statue d'Amphitrite. Comme cet animal est beaucoup plutôt un symbole du continent, et comme sur deux bas-reliefs il accompagne la déesse ou la personnification de la terre, on peut se demander si notre statue ne représente pas soit la Terre soit la divinité protectrice ou la personnification de quelque pays.

Winckelmann, Mon. antichi ined. II p. 52. Zoega II p. 279. Beschreibung Roms III 2 p. 563. Braun, Ruinen und Museen p. 720 n. 126. — Sur les deux bas-reliefs: Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre n. 414.

A l'intérieur de l'abside formée par la partie du jardin que l'on traverse pour regagner l'entrée de la villa:

859 (779) **Chimère.**

Sont évidemment restaurées: la tête de lion et la tête de chèvre avec la partie voisine de leurs cous respectifs,

les oreilles et les mâchoires de la tête de loup, les deux jambes de devant de lion, presque toute la queue, la plinthe.

La tradition donnait à la Chimère une tête de lion et une tête de chèvre, et l'art plastique mettait en général la tête de chèvre derrière l'autre; mais ici le sculpteur, pour augmenter encore l'impression d'effroi produite par le monstre, a ajouté une tête de loup, et a placé les trois têtes l'une auprès de l'autre, les disposant ainsi comme celles de Cerbère.

Braun, Zwölf Bas-reliefs, Vignette au-dessus du texte de la Planche I: Bellerophon. Cf. Ruinen und Museen p. 722 n. 129.

Musée Boncompagni.

(Jadis à la villa Ludovisi).

Le plus récent catalogue est: L. C. Visconti, Descrizione dei monumenti di scultura antica del Museo Ludovisi, Roma 1891. Théodor Schreiber, dans son livre intitulé Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi (Leipzig 1880), a réuni avec la plus grande exactitude toute la bibliographie relative aux différents morceaux de cette collection et antérieure à 1880; j'userai donc de ce livre dans mes indications bibliographiques comme j'ai usé du catalogue de Benndorf et Schöne, pour le Musée du Latran (Vol. 1 p. 467). Je désignerai l'ouvrage de Schreiber par l'abréviation Sch., suivie du numéro voulu.

Première chambre.

A droite de l'entrée:

860 (75) **Portrait d'un homme assis.**

Restaurations: l'avant-bras gauche avec le rouleau, le bras droit hors de la draperie, l'extrémité antérieure du pied droit, tout le pied gauche avec la partie du manteau qui se trouve au-dessus, la moitié antérieure de la plinthe. La tête rapportée est bien antique, mais n'appartient pas à la statue. Restaurations: le bout du nez, quelques morceaux dans les deux oreilles et au front, la moitié droite du menton.

L'inscription gravée sur le bord du manteau et qui date au plus tôt du IIe siècle ap. J.-C., si l'on en juge par la forme des lettres, nous apprend que cette statue est l'œuvre de Zénon, fils d'Attinas, d'Aphrodisias (en Carie). Comme Aristeas, comme Papias (nrs. 512, 513) et comme d'autres sculpteurs établis dans la même ville, Zénon n'a pas imaginé lui-même le motif de sa statue; il a pris pour modèle une œuvre antérieure. Une statue assise, qui se trouve au Musée du Capitole et qui paraît remonter jusqu'à l'époque

républicaine (n. 499), ressemble par les lignes générales de son attitude à notre statue. La statue de Zénon devait reposer sur une base élevée; car la planche du siège est inclinée en avant (cf. n. 303).

Sch. n. 16. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 365.

L'hermès placé dans l'angle antérieur droit de cette chambre (n. 76 du Musée), et quatre autres hermès désignés par les nrs. 46, 62, 56 et 52, qui se trouvent dans la chambre suivante, doivent être étudiés en même temps; ils sont tous travaillés en marbre pentélique de même qualité, et se ressemblent par les proportions, par la conception et par le style; il est évident que ces cinq hermès formaient un ensemble. Je commence par ceux dont l'interprétation n'est point douteuse, et je terminerai par ceux qui sont moins faciles à expliquer avec certitude.

861 (2me chambre n. 46) **Hercule (Héraclès)**; le dieu est barbu, et sa tête est recouverte de la peau de lion; la main droite tient la massue, et la main gauche une corne d'abondance, symbole de la fertilité agricole.

862 (2me chambre n. 62) **Thésée.**

Le nom que nous attribuons à cet hermès est justifié par la légende antique, d'après laquelle Thésée passait pour être un second Hercule. Le type de cette statue rappelle celui du n. 861; mais le visage est imberbe et le corps est plus élancé. De la main droite le héros porte une massue appuyée sur son épaule; quant à l'objet que tient la main gauche et dont le manche seul s'est conservé, c'était évidemment un strigile, instrument avec lequel les anciens enlevaient le sable et l'huile dont ils s'étaient oints dans la palaestra (cf. n. 31).

863 (2me chambre n. 56) **Pallas.**

Restaurations: la tête et le cou jusqu'au bord du vêtement, l'avant-bras droit, la main gauche avec un morceau du poignet et la plus grande partie du casque; toutefois le cimier qui fait corps avec le haut du bras, et une partie du porte-panache sont antiques.

BIBLIOTHECA

La déesse porte un chiton, dont le repli (apoptygma) descend jusqu'au bas du ventre, et une égide de forme archaïque, qui recouvre le dos jusqu'au bord inférieur du repli. Le chiton et l'égide sont entourés, au-dessus des hanches, d'une ceinture formée de serpents entortillés. La main gauche tendue en avant tenait un casque. L'attribut de la main droite était sans doute une lance, qui touchait le corps non loin de l'épaule droite, en un point où le marbre est écorné. L'exécution est un peu moins bonne que celle des autres hermès.

864 (1ere chambre n. 76) **Mercure (Hermès).**

Cette interprétation paraît justifiée à la fois par la forme générale du corps, qui est élancé, et par ce que dans plusieurs images authentiques de ce dieu l'attitude est la même et la disposition de la draperie tout à fait analogue. La partie inférieure du corps est couverte d'un himation, enroulé autour de l'avant-bras gauche et maintenu par la main gauche appuyée sur la hanche. La mortaise profondément creusée dans l'avant-bras droit, nous prouve que la main droite portait un attribut assez lourd, qu'il avait été nécessaire de fixer solidement au corps; c'était sans aucun doute un c aducée en bronze

•

865 (2me chambre n. 52) **Bacchus (Dionysos).**

Restaurations: la moitié antérieure de l'avant-bras droit, les deux mains et les sphères qu'elles portent. Toute la statue a été légèrement retouchée par une main moderne.

Le personnage ici représenté, et qui est sans aucun doute du sexe masculin, est vêtu d'un long chiton recouvert d'un large manteau, aux plis abondants. A toutes les époques, parmi les divinités, ce costume fut attribué à Bacchus (Dionysos) barbu; il est donc tout au moins très vraisemblable que l'hermès dont nous nous occupons est l'image de ce dieu. Si nous en jugeons d'après les parties des bras qui se sont conservées, les deux mains étaient rapprochées l'une de l'autre, et tenaient un seul objet, probablement une coupe à deux anses (canthare).

Le style simple et grandiose, mais encore un peu sévère, de ces hermès prouve qu'ils datent de la belle période attique du Ve siècle. L'artiste a su très habilement ménager la transition du corps humain au fût de l'hermès. Les fûts ont exactement la hauteur qui dans les statues était donnée aux jambes d'après les proportions en usage dans l'art de cette époque. Si l'on veut bien apprécier l'exécution de ces œuvres, il faut considérer surtout les parties qui ont subi le moins de dégradations, et dont l'épiderme est resté plus ou moins intact. Ces parties sont traitées avec tant de sentiment et tant de finesse, qu'il est tout à fait légitime de voir dans ces hermès des originaux attiques. Seule la Pallas n. 863 (2me chambre n. 56) pourrait être une copie postérieure. Nous savons par les témoignages les plus précis que les anciens avaient l'habitude de placer dans leurs gymnases des images d'Hercule, de Thésée et de Mercure; aussi a-t-on supposé que nos hermès avaient servi à la décoration d'un gymnase ou d'un édifice analogue. Toutefois nous savons aussi que les temples étaient souvent entourés d'un cycle d'hermès.

Mon. dell' Inst. X T. 56, T. 57 nrs. 2, 2a; Ann. 1878 p. 210 et suiv. — Sch. nrs. 1, 3, 55, 60, 65. Cf. Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn (Leipzig, 1883) p. 3 n. 1, p. 49 et suiv., p. 56.

866 (80) **Fragment d'un groupe colossal, tête d'une Furie (Erinnye) endormie.**

Marbre pentélique. Restaurations: presque tout le nez, la moitié droite de la lèvre inférieure, la boucle de cheveux qui tombe sous le menton sauf la partie supérieure, la poitrine et les épaules avec les éxtrémités des boucles qui viennent y tomber, tout le fond ovale.

D'après la conception, le style et la technique, cette belle tête date de l'époque hellénistique avancée. L'expression est aussi sérieuse que sévère; la lèvre inférieure qui s'avance lui donne un air mécontent. Les yeux sont fermés. Toutefois la tête légèrement inclinée vers l'épaule gauche, et la bouche entr'ouverte qui semble aspirer l'air par mouvements tranquilles et réguliers, prouvent que

nous avons devant nous non pas une mourante ou une morte, mais une femme endormie. Ce n'est pas Méduse, comme on le supposait encore récemment. Le type diffère considérablement des types authentiques de la Gorgone. Il n'a ni les serpents ni les ailes frontales qui toujours dans l'art antique caractérisent la tête de Méduse, lorsqu'elle est représentée de profil. Au contraire toutes les formes essentielles rappellent un type que plusieurs monuments donnent aux Erinnyes. Les cheveux sont emmêlés par le vent; les boucles qui tombent sur la joue paraissent trempées de sueur; ces détails nous montrent avec quelle ardeur la Furie vient de poursuivre un criminel. Maintenant elle est endormie; mais dans le sommeil elle conserve encore son expression sévère et son ressentiment contre le scélérat. La tête, semble-t-il, faisait partie d'un groupe colossal qui représentait deux Erinnyes endormies. Nous pouvons nous faire une idée de ce groupe par la peinture d'un vase de la Grande Grèce (Fig. 35). Une des déesses dort, la tête appuyée contre la poitrine d'une autre Furie également endormie. Si l'on examine la chevelure de notre marbre, on remarquera qu'une partie de cette chevelure, qui se trouve sur le derrière de la tête immédiatement au-dessus du fond moderne, n'est pas traitée comme le reste. De plus en cet endroit l'épiderme du marbre ne porte aucune trace de corrosion. On peut donc supposer qu'il y avait là une



Fig. 35.

amorce que le restaurateur moderne a cru nécessaire de détruire; il l'a enlevée jusqu'au niveau de la tête et a sculpté des cheveux dans la surface ainsi arrangée. Suivant toute apparence, cette amorce provenait de la poitrine, sur laquelle notre tête était appuyée. L'artiste hellénistique qui créa ce groupe colossal de Furies endormies a pu s'inspirer, soit de la scène par laquelle commencent les Euménides d'Eschyle, soit de deux tableaux célèbres, dont l'un représentait précisément le même sujet, et l'autre les Erinnyes endormies auprès du tombeau d'Agamemnon.

Mon. dell' Inst. VIII 35, Ann. 1871 Tav. d'agg. S T, p. 212 et suiv. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 911 Fig. 986. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 1726. Sch. n. 110. Cf. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1419. Six, De Gorgone p. 65. Verhandlungen der 37. Philologenversammlung in Dessau p. 72 et suiv. (= Brunn, Griechische Götterideale pl. V p. 54—67). Journal of hellenic Studies XI (1890) p. 197—198, p. 200—201. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, vol. VI (1890) p. 342—350. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 106—107.

867 (83) **Statue d'Antonin le Pieux.**

Restaurations: la moitié inférieure du visage depuis la base du nez, l'oreille droite, quelques boucles des cheveux, presque tout le bras droit, l'avant-bras gauche. La tête a été rapportée, mais elle semble bien appartenir au corps.

Cette statue représente l'empereur adressant un discours aux troupes. D'habitude dans l'art gréco-romain les chefs d'armée, auxquels l'artiste donne cette pose, sont revêtus de leurs armes comme dans la réalité (cf. nrs. 5, 649); mais ici Antonin le Pieux, à la façon des héros grecs, ne porte que la chlamyde (cf. n. 637). Les armes de l'empereur forment les détails accessoires de l'œuvre: un casque corinthien est placé sur la plinthe, et sur le tronc d'arbre, qui sert d'appui à la jambe droite, se trouve une cuirasse, en cuir semble-t-il, garnie d'une ceinture de lambrequins.

Sch. n. 87. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 141 n. 3, p. 150.

Près de la fenêtre:

868 (74) **Hermès d'athlète.**

La poitrine vigoureuse, fortement bombée et dont les

muscles ressortent, nous prouve que le jeune athlète se livrait à un exercice qui demande un grand déploiement de forces. Les bras, comme nous l'indiquent les parties qui se sont conservées, étaient tendus de côté vers l'épaule gauche et en même temps levés très haut; le bras droit était plus élevé que le bras gauche; la tête, dont la bouche est pincée pour sourire légèrement, s'inclinait vers l'épaule gauche, et regardait au loin par-dessus le bras droit. Les mains étaient probablement rapprochées l'une de l'autre. D'après tous ces détails, l'hypothèse la plus vraisemblable est que le jeune athlète avait soulevé un disque de ses deux bras et visait le but à atteindre. L'artiste, en employant un hermès pour représenter une telle action, qui devait aussi entraîner les jambes dans son mouvement, a commis une faute; car la vie intense qui circule dans le haut du corps forme un contraste désagréable avec le caractère architectonique du fût. En outre la transition du corps humain au fût paraît ici beaucoup moins heureuse que dans les hermès nrs. 861—865. Quant au style, on y remarque encore beaucoup de traces d'archaïsme, en particulier dans le rendu de la chevelure et dans l'excessive élévation des oreilles. La tête rappelle celle de Kladeos dans le fronton oriental du temple de Jupiter (Zeus) à Olympie. Comme l'épiderme du marbre a été très endommagé, il est fort difficile de dire si nous sommes en présence d'un original archaïque ou d'une excellente copie exécutée d'après un original de cette époque. La dernière hypothèse est la plus vraisemblable. Les parties du dos qui se sont passablement conservées ne sont pas traitées avec la fraîcheur qui caractérise d'habitude les œuvres vraiment archaïques.

Mon. dell' Inst. X T. 57 n. 1, 1 a; Ann. 1878 p. 216—221. Sch. n. 8. Cf. Römische Mittheilungen II (1887) p. 106.

Deuxième chambre.

869 (54) **Réplique colossale de la Vénus (Aphrodite) de Cnide.**

Il n'y a d'antique que le tronc avec les épaules, les cuisses et le genou gauche. Les formes du corps sont un

peu lourdes; l'épiderme a été fortement poli par une main moderne. Cf. n. 316.

Sch. n. 97. Journal of hellenic studies VIII (1887) p. 335 J.

Sur l'hermès représentant Pallas (numéro 56 du Musée), voir notre numéro 863.

870 (57) **Statue colossale de Pallas.**

Restaurations: le cimier du casque, le bout du nez, un morceau de la lèvre inférieure, les deux bras avec les parties du bord de l'égide qui passent sur les épaules, les extrémités de la ceinture de serpents qui pendent hors du nœud, différents fragments dans les plis. Le restaurateur a retouché l'arête du nez; dans le repli (apoptygma) du chiton il a simplement enlevé avec le ciseau plusieurs plis, dont la restauration présentait des difficultés.

Cette statue est l'une des plus grandes et des plus fidèles reproductions qui se soient conservées de l'Athéna Parthénos de Phidias (cf. nrs. 598, 600, 898). Mais les restaurations inexactes qu'elle a subies et les retouches modernes qui l'ont endommagée en plusieurs endroits nuisent à l'impression qu'elle produit. Dans le casque le cimier restauré est trop petit; dans le visage le nez fait un effet désagréable, parce que l'extrémité en a été mal refaite et parce que l'arête en a été retouchée. Le repli (apoptygma) du chiton paraît être en lambeaux, à cause du grand nombre de plis que le restaurateur moderne a enlevés à coups de ciseau, surtout près du bord inférieur. Les bras sont trop gros, et leur pose est inexacte. Le bras droit était tendu en avant et la main portait une image de la Victoire; le bras gauche tombait en s'écartant un peu du corps, et la main s'appuyait sur le bord d'un bouclier. La statue produit son maximum d'effet, lorsqu'on la voit de profil à droite, parce que de ce côté les plis de la draperie ont été moins abîmés; l'impression d'ensemble n'est plus alors troublée que par le bras droit inexactement restauré. Ce n'est pas seulement dans les lignes principales de son œuvre, c'est encore dans maints détails que l'auteur de notre statue paraît avoir copié fidèlement son modèle. Le casque de l'Athéna Parthénos

était orné d'animaux ailés. Ce qui prouve que le casque de notre Pallas portait lui aussi des emblèmes, ce sont les traces encore visibles sur la partie ronde du casque, bien que l'artiste moderne ait fait tout son possible pour les effacer. L'on sait que dans la statue de Phidias la chair était représentée en ivoire, et tout le reste en or, parfois émaillé. Dans notre copie, les petites boucles de cheveux qui tombent sur les joues et les boucles plus grandes qui tombent sur les épaules sont traitées de telle façon, qu'elles rappellent le métal fondu et ciselé; les plis anguleux de la draperie font songer aux arêtes aigues que donnent soit le moule soit le travail au repoussé. Les écailles de l'égide, que Phidias avait probablement rendues au moyen de plaques d'or émaillé, étaient évidemment peintes dans notre statue. Sur le morceau de draperie qui pend près du pied droit, le sculpteur a inscrit son nom; mais comme les deux premières lettres de ce nom ont disparu, nous ne savons s'il s'appelait Antiochos ou Metiochos. La forme des lettres indique que l'inscription date du dernier siècle de la république ou du commencement de l'empire. L'artiste se déclare Athénien; il appartient donc à cette dernière série d'artistes athéniens, qui se bornèrent à copier plus ou moins fidèlement les chefs d'œuvre de l'art antérieur. La statue qu'il nous a laissée nous donne une idée au moins aproximative d'une des créations les plus importantes de l'art hellénique. Phidias, dans son Athéna Parthénos, exprima, aussi majestueusement que complètement, ce que les Athéniens cultivés pensaient de leur déesse protectrice sous la brillante administration de Périclès. Le casque, l'égide et l'aspect trapu du corps révèlent la vierge guerrière, qui protège la cité athénienne et qui étend sa puissance; mais en même temps Minerve (Athéna) est une déesse pacifique. Le regard qui sort de ses yeux et qui anime son jeune visage est clair et tranquille. Consciente de sa force, la déesse a posé son bouclier à terre; elle présente au fidèle, qui visite son sanctuaire, le symbole de sa puissance, Nikè qui donne la victoire et le salut.

Sch. n. 114. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII (1883) T. II B 1, 2, p. 556 et suiv. Cf. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 342. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 207. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 101 et suiv. Sur la tête et la casque de la Parthénos: Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland (Bonn 1891) p. 1 et suiv.

871 (59) **Statue de Mercure (Hermès).**

Ont été restaurés par Algardi: le bout du nez et la narine droite, la plus grande partie du rebord du chapeau, les ailes qui ornent ce dernier — dont aucune amorce n'est visible —, le bras droit sauf le fragment voisin de l'épaule, la moitié du pouce et l'index de la main gauche, la bourse tenue par cette main, les pieds, la plinthe.

Le bras droit et l'attribut de la main gauche ont été inexactement restaurés. Le mouvement de ce bras donne en effet à la statue quelque chose de pathétique, qui ne correspond nullement à l'attitude générale du corps et à l'expression du visage. Comme l'indique la prétendue statue de Germanicus qui se trouve au Louvre et dont le motif est identique à celui de cette image de Mercure, le bras droit était levé dans la direction de la tête; la main, dont le pouce et l'index étaient réunis, était placée à la hauteur et tout près de la tempe. La main gauche tenait, au lieu d'une bourse, un caducée en bronze penché vers la terre, et dont un morceau s'est conservé à l'intérieur de la main. De tous ces détails il résulte que dans notre statue Mercure (Hermès) était représenté comme le dieu de l'éloquence (λόγιος). Il est debout, l'air recueilli; il penche vers ses auditeurs sa tête, dont la physionomie a une expression sérieuse et pensive; il remue sa main droite, comme on a coutume de le faire lorsque l'on poursuit posément une démonstration. Tandis qu'il parle, son manteau glisse du haut de son bras. Cette particularité est évidemment destinée à faire comprendre aux spectateurs combien le dieu est absorbé par le discours qu'il prononce. Toutefois le sculpteur n'a pas su triompher des difficultés que présente la reproduction plastique d'un objet en mouvement: car la draperie ne semble pas glisser; on dirait au contraire qu'elle est artificiellement

fixée en haut du bras. La tête rappelle par ses formes et ses proportions le type adopté par l'ancienne école du Péloponnèse, type qui se trouve reproduit par exemple dans la statue de Stéphanos (n. 744). Lorsque l'on examine le corps, on est frappé du contraste qui existe entre l'aspect vigoureux du torse et des cuisses d'une part, et d'autre part la maigreur des jambes.

Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II T. 29, 318. Rayet, Monuments de l'art antique II, Texte de la planche 70, p. 5. Sch. n. 94. Cf. Overbeck, Gesch. d. griechischen Plastik II[3] p. 385—387, p. 460 Anm. 43. Friederichs-Wolters n. 1630. Aus der Anomia (Berlin 1890) p. 62, p. 69. 50me Berliner Winckelmannsprogramm (1890) p. 152.

Au sujet de l'hermès de Thésée (n. 62 du Musée), voir plus haut notre n. 862.

872 (66) **Tête colossale de Junon (Héra).**

Cette tête est probablement la même que la tête de femme colossale acquise en 1622 à la villa Cesi par le cardinal Ludovico Ludovisi. Restaurations: le bout du nez, un morceau de la narine droite, la boucle de cheveux qui pend sur le côté droit du cou, sauf un petit fragment de l'extrémité supérieure.

Comme le prouve la section de la partie inférieure du cou, cette tête était destinée à être insérée dans le buste d'une statue colossale; elle avait donc été sculptée pour être vue à une hauteur considérable. Connue sous le nom de la Junon Ludovisi, elle est un des monuments les plus célèbres de l'antiquité. Des hommes comme Herder, Winckelmann, Goethe, Schiller, Guillaume de Humboldt, ont exprimé en termes éloquents l'impression profonde que cette œuvre avait produite sur eux; plus récemment la question de savoir de quelle époque date l'original de cette tête, a été traitée à fond par plusieurs archéologues, sans que d'ailleurs l'accord ait pu se faire. Ces divergences d'opinions s'expliquent fort bien: car la tradition ne nous fournit que des points de repère peu précis, en ce qui concerne le développement que suivit le type idéal de Junon (Héra). En second lieu, on ne peut pas avoir une idée exacte de l'effet que produisait

cette tête, lorsqu'elle était placée sur une statue colossale. Enfin certaines finesses de ce beau visage échappent à une analyse détaillée, parce que l'épiderme du marbre a été endommagé par la corrosion et a beaucoup souffert d'un nettoyage maladroit. En tout cas la conception et le style de cette tête prouvent que le type en a été créé plus tard que le type reproduit par les nrs. 297 et 507. Si ce dernier type date de la fin du Ve siècle, l'original de la Junon Ludovisi remonte tout au plus à une période déjà avancée du IVe siècle. En outre nous pouvons admettre comme certain que la seconde école attique a pris une part prépondérante à la création de ce type; car nous retrouvons dans cette tête la cavité profonde entre le nez et les yeux, détail qui caractérise les têtes de cette école. La chair est traitée, autant que nous pouvons en juger dans l'état actuel de l'épiderme, avec une délicatesse, une finesse de sentiment et un naturalisme qu'on ne trouve dans l'art hellénique qu'au temps d'Alexandre le Grand. Si donc on veut attribuer à la seconde école attique l'invention complète de ce type, ce n'est pas à la première, mais bien à la deuxième génération de cette école qu'il faut songer. L'original de notre tête a été créé à une époque où les Hellènes, surtout dans les hautes classes, prêtaient à leur idéal de l'épouse un caractère plus doux qu'au Ve siècle, et s'élevaient ainsi à une conception qui se rapproche davantage de la nôtre. Aussi parmi tous les types célèbres de Junon, la Junon Ludovisi est celui qui plaît le plus aux modernes. Il ne se distingue pas seulement par la perfection physique des formes, mais encore par l'élévation et la douceur qui s'y associent le plus harmonieusement du monde, et qui précisément distinguaient, dans l'esprit des Grecs de cette époque, l'épouse de Jupiter (Zeus).

Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 4, 55. Overbeck, Kunstmythologie III p. 63 et suiv., p. 83 et suiv. n. 4, p. 199 Anm. 53; Atlas IX 7, 8. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums III, p. 1352 Fig. 1505. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2120, 2122—23. Pour le reste, voir Sch. n. 104.

873 (67) **Tête en bronze d'un Romain âgé.**

Acquise en 1622 à la villa Cesi par le cardinal Ludovisi. Le buste est moderne.

Cette tête d'une exécution si vivante paraît dater, si l'on en juge d'après le type de la physionomie et d'après le style, de la période de transition entre la république et l'empire. C'est le portrait d'un Romain âgé au visage ridé, dont les traits sont profondément marqués et dont l'expression est pensive et chagrine. Ce Romain doit avoir joui d'une réputation fort étendue, puisqu'il s'est conservé de son portrait au moins une autre réplique antique. L'on voulait y reconnaître jadis soit le premier Africain (cf. n. 484), soit Jules César; mais ces deux interprétations sont sans fondement. Il n'y a pas plus de raison d'ailleurs pour considérer comme suspecte l'origine antique de ce bronze.

Sch. n. 91. Bernoulli, Römische Ikonographie I p. 177 Fig. 25, p. 37 Anm. 3, p. 157, p. 165, p. 175—176.

Au sujet de l'hermès d'Hercule (n. 46 du Musée), voir plus haut n. 861.

Au sujet de l'hermès probable de Bacchus (n. 52 du Musée), voir plus haut n. 865.

Troisième chambre.

874 (38) **Jeune homme au repos.**

Restaurations: l'avant-bras gauche; dans la main droite le pouce, l'index, le doigt du milieu et la plus grande partie de l'annulaire; l'épée, sauf le morceau compris entre le pouce de la main droite et la jambe gauche, une partie du côté droit du thorax et de la hanche droite, tout le pied gauche, le pied droit sauf le talon; un grand morceau de la face antérieure de la plinthe. La tête, qui est sculptée dans un autre marbre (restaurations: le nez et la plus grande partie de la lèvre supérieure) est antique, mais n'appartient pas à la statue. Le restaurateur n'a raccordé les deux sections du cou qu'en amincissant le morceau attenant à la tête par derrière et de chaque côté. L'on reconnaît les parties ainsi retouchées à la couleur blanche du marbre, qui partout ailleurs a une nuance un peu brune.

Un jeune homme, au corps vigoureux, est assis par terre dans l'attitude du repos. Il a mis sa jambe gauche sur sa jambe droite, et il a croisé les bras, de telle façon que le coude gauche repose sur le genou gauche, et la main droite, qui tient une épée enfermée dans son fourreau, sur la jambe gauche. La statue était destinée à être placée assez bas. Si l'on monte sur la chaise qui se trouve auprès d'elle et qu'on la regarde ainsi d'en haut, l'œil ne voit plus le dessous de la cuisse gauche, dont l'exécution est négligée, et la perfection, avec laquelle ont été modelées toutes les autres parties du corps, est mise complètement en valeur. Il est très probable que cette statue était placée avec une autre semblable, qui lui faisait pendant, devant l'entrée d'une maison, et que les deux éphèbes ainsi représentés étaient les gardiens idéaux du foyer. Les proportions du corps, en particulier la forme élancée du tronc par rapport aux bras et aux jambes, rappellent précisément les proportions qui, d'après la tradition, caractérisaient les œuvres d'Euphranor (voir n. 188). De même la façon dont le nu est traité dans notre statue rappelle les procédés de la seconde école attique dans la première période de son développement, période à laquelle se rattache Euphranor. On n'y sent pas encore l'influence du style naturaliste introduit dans l'art par Lysippe. La tête placée sur le corps est une mauvaise réplique, exécutée au plus tôt sous les Antonins, du type de Méléagre que nous avons étudié au n. 133.

Sch. n. 118. Cf. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 221 n. 17.

875 (20) **Buste colossal d'Attis.**

Restaurations: la pointe du bonnet, le nez, quelques morceaux des lèvres, le menton, le piédestal.

Si nous voyons dans ce buste une image d'Attis, c'est par comparaison avec des statues et des bas-reliefs qui représentent ce personnage chargé de ses attributs (cf. n. 700). La forme du buste nous prouve que nous sommes en présence d'un personnage du sexe masculin. Mais le visage et le cou sont délicats comme ceux d'une femme, et la

coiffure est aussi celle d'une femme. L'expression pensive et mélancolique, qui est particulière au favori de Cybèle, est accentuée ici par l'aspect de la bouche, qui est entr'ouverte pour laisser échapper une plainte légère et qui découvre la rangée supérieure des dents. Le bonnet phrygien porte sur deux côtés et en arrière trois larges bandeaux, chargés à leur extrémité pointue d'une sorte de boule, qui tombent sur les épaules et sur la nuque.

Sch. n. 76.

876 (23) **Buste colossal d'Hygie.**

Restaurations: le nez et le piédestal.

Si l'on voit dans ce buste une image d'Hygie, c'est à cause des deux serpents placés l'un en face de l'autre, qui ornent le diadème (cf. n. 158). Ce qui convient aussi à cette déesse, c'est l'expression de la physionomie, expression où se mêlent la bienveillance et la sévérité. Dans le buste l'épaule gauche est plus haute que l'épaule droite; pour expliquer cette anomalie, il faut peut-être admettre que le buste a été sculpté d'après une statue. Un ornement en feuilles cache l'endroit où le buste se rattache au piédestal; nous avons observé une disposition semblable dans le buste d'Antinoüs n. 300. L'exécution laisse à désirer.

Sch. n. 107.

877 (25) **Statue colossale d'Apollon.**

Ont été évidemment restaurés: les deux bras, la cithare sauf un petit morceau de la caisse qui fait corps avec la draperie, la plus grande partie du sein gauche, la jambe gauche hors de la draperie, l'extrémité inférieure du pedum, divers morceaux du rocher (en particulier devant le pied droit du dieu). La tête paraît antique; mais elle a été fortement retouchée par une main moderne.

Cette statue est très restaurée; mais ces nombreuses restaurations sont exactes dans leur ensemble; l'artiste moderne a tenu compte des parties antiques et s'est inspiré de répliques mieux conservées du même type. Toutefois la cithare devait être moins haute, et par conséquent le bras gauche du dieu qui s'appuie sur elle se

trouvait plus bas. En outre il est probable que le bras droit n'avait pas cette attitude incompréhensible et théâtrale, que le restaurateur lui a donnée; il tenait un plectre et pendait tout simplement. Ce qui donne à ce type une place à part parmi les représentations d'Apollon, c'est l'esprit idyllique qui y domine. Le dieu est assis, dans une attitude pleine d'abandon, sur un rocher couvert en partie par son vêtement; il a cessé de jouer de la cithare et appuie son bras gauche sur l'instrument. Le pedum, appuyé contre le rocher, accentue le caractère pastoral du motif traité. Ce n'est pas toutefois que le sculpteur ait voulu représenter ici le dieu comme le protecteur des troupeaux (νόμιος); il a beaucoup plutôt pensé aux légendes, d'après lesquelles Apollon aurait servi comme berger chez Laomédon ou chez Admète. En donnant à sa statue des dimensions colossales, cet artiste a commis une véritable erreur; car une taille surnaturelle ne convient nullement à de semblables sujets.

Sch. n. 116. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 202 n. 2; Atlas XXII 38.

878 **Base ronde.**

Restaurations: le sommet, un fragment dans le haut de la partie cylindrique avec la moitié supérieure d'une des femmes ailées et la tête d'une autre.

Entre quatre pampres qui s'entrelacent, debout sur des ornements en forme de calices, quatre femmes court-vêtues se lèvent sur la pointe des pieds, et saisissent les pampres de leurs deux mains. Par l'attitude comme par le costume, ces figures rappellent les danseuses connues par d'autres monuments (cf. nrs. 769, 816); bien qu'elles soient ailées, il ne faut pas les prendre pour des Victoires, mais bien pour des danseuses. Sur une base qui se trouve au palais Doria, et dont les bas-reliefs ressemblent à ceux de notre monument, les quatre jeunes filles ailées portent les couronnes de feuilles de roseaux particulières aux danseuses (cf. n. 816). Comme ici les

figures sont en rapport étroit avec les ornements et forment dans une certaine mesure un motif de décoration, l'artiste a pu s'écarter de leur type habituel, et leur ajouter le charme fantastique que donnent les ailes. La composition est d'un sentiment très fin; l'exécution est négligée.

Sch. n. 79. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 97 n. 20a. — Pour la base du Pal. Doria, voir Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom III n. 3678.

879 (30) **Tronc d'arbre chargé d'attributs bachiques.**

Restauration: la base.

Ce tronc d'arbre noueux, tourné en forme de spirale régulière, est entouré de pampres et de branches de lierre. Sur une des branches coupées presque au ras du tronc est placée une patère remplie de dons apportés comme ex-voto; un peu plus bas un masque de Silène couronné de lierre est suspendu à un fil de perles; plus bas encore une paire de cymbales pend à un autre branche. L'extrémité inférieure du tronc est brisée. La partie supérieure est entourée d'une couronne de feuilles qui s'ouvre comme un calice; la section en est rugueuse, et au milieu se trouve un trou, creusé au ciseau, dans lequel devait s'engager quelque objet formant couronnement. Plusieurs troncs d'arbre analogues se sont conservés; on y voit d'habitude des fûts de candélabres. Toutefois, dans la villa de Quintus Voconius Pollio, située au-dessous de Marino, l'on a découvert deux monuments de ce genre, terminés en haut par une pomme de pin; un tronc d'arbre semblable, que nous rencontrerons dans la Villa Borghèse (n. 909) est surmonté, lui aussi, de deux pommes de pin. Ces troncs n'étaient donc point des fûts de candélabres; ils semblent au contraire, comme le n. 340, avoir été employés dans les jardins comme ornements plastiques.

Sch. n. 18. Les exemplaires trouvés dans la villa de Pollion ne sont points décrits dans un des compte-rendus de la fouille (Notizie degli scavi, 1884 p. 85); ils sont simplement indiqués sous le titre de «candelabri marmorei». Dans l'autre compte-rendu

(Bull. della commissione arch. comunale di Roma XII 1884 p. 162 h), ils sont encore signalés comme des candélabres; mais l'auteur ajoute expressément qu'ils sont couronnés de pommes de pin.

880 (31) **Buste colossal de Cérès (Démèter) avec le diadème et le voile.**

Restaurations: le bout du nez et un morceau du cou au-dessous de l'oreille droite.

L'expression de grande bonté, qu'on remarque sur ce beau visage, est surtout accentuée par le regard merveilleusement doux des yeux assez petits; la bouche est entr'ouverte dans un bienveillant sourire. Ces détails ne permettent pas de croire, comme on l'a fait jusqu'à présent, que ce buste représente Junon (Héra); ils caractérisent beaucoup plutôt Cérès (Démèter) à tous les points de vue. Enfin, ce qui confirme cette opinion, c'est une statue en marbre, qui a pris place tout récemment dans la collection de sculptures de M. Karl Jacobsen (à Copenhague); elle paraît être la même que l'exemplaire souvent étudié, qui appartenait autrefois au marquis Rondanini. Comme j'ai pu m'en convaincre après un examen minutieux, la main gauche de cette statue, qui tient un bouquet d'épis et de fleurs de pavots, est bien antique, sauf l'annulaire et le petit doigt; il en résulte que la divinité représentée est certainement Cérès. Or la tête reproduit un type, qui rappelle par toutes ses lignes essentielles celui de notre buste.

Overbeck, Kunstmythologie III p. 95 n. 15; Atlas IX 12. Sch. n. 78. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1515. Roscher, Lexikon I p. 2122, p. 2126. — Pour la statue Rondanini, voir: Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 8, 87. Cf. Overbeck, Kunstmythologie III p. 110—111.

881 (32) **Jeune Satyre versant une boisson.**

Restaurations: le bras droit qui est levé, ainsi que le fragment immédiatement voisin de la poitrine, l'avant-bras gauche avec la corne à boire (mais l'extrémité inférieure de ce dernier attribut s'est conservée sur la cuisse gauche), le bas de la jambe droite — toutefois le pied est antique —, un morceau du tronc d'arbre et du bord postérieur de la plinthe.

Ce type doit avoir été très populaire dans l'antiquité, car nous en avons conservé de nombreuses répliques. Il représente un jeune Satyre du plus noble aspect, chez lequel la nature animale ne se manifeste que dans les oreilles pointues et dans les cheveux bouclés en forme de flocons. C'est à tort que le restaurateur moderne lui a mis une grappe de raisin dans la main droite levée. Comme nous le prouvent d'autres répliques dans lesquelles la main droite s'est conservée entièrement ou en partie, cette main tenait beaucoup plutôt une cruche, de laquelle le vin coulait dans la corne à boire tenue par la main gauche. L'attitude pleine d'aisance et le mouvement des bras sont d'une grâce incomparable. Il n'est pas douteux que ce type soit en relation étroite avec l'art de Praxitèle. Toutefois la tradition ne nous fait connaître aucun Satyre, créé par cet artiste, avec lequel on puisse identifier notre statue. Elle est d'un fort joli travail, et le sculpteur a traité avec un soin méticuleux tous les détails accessoires, la peau de chèvre qui recouvre le tronc d'arbre, le pedum appuyé contre ce même tronc, et la syrinx pendue à une des branches.

Sch. n. 71. Bull. de la commissione arch. comunale XX (1892) pl. XI, XII p. 237 et suiv. Cf. Kekulé, Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes n. 31. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1217. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 82—85.

882 (33) **Tête colossale archaïque d'une déesse.**

La partie antérieure du nez qui est rapportée provient non pas d'une restauration moderne, mais d'une restauration antique.

Les bords de la section du cou vont en s'amincissant; ce qui prouve que la tête était destinée à être insérée dans une statue. Cette statue semble avoir été un acrolithe, c'est à dire une œuvre, dans laquelle les parties nues — la tête, les bras et les pieds — étaient en marbre, tandis que les parties couvertes de draperies étaient en bois revêtu de lames de métal. La tranche verticale du cou n'a qu'une hauteur de 3 — 4 ½ centimètres; l'exécution en est peu précise, et le marbre au-dessous de

cette tranche formait un angle plutôt aigu. Cette disposition serait peu pratique si la tête devait être insérée dans un corps en marbre. La partie inférieure du cou est actuellement invisible; elle doit être percée d'un trou, dans lequel pénétrait la cheville en bois qui réunissait la tête au corps.

Si l'on veut se faire une idée de l'impression que cette tête produisait à l'origine, il faut par la pensée remettre en place différentes parties accessoires qui étaient travaillées en métal. En haut du front, immédiatement au-dessous des boucles de la chevelure, seize petits trous ont été creusés dans le marbre avec le ciseau; la plupart d'entre eux renferment encore des restes de tiges en bronze. Evidemment sous les boucles sculptées en marbre l'artiste avait placé seize petites boucles en métal. Il y a aussi deux trous un peu plus grands, creusés de chaque côté dans la masse de cheveux qui tombe sur la nuque, non loin des oreilles; ces trous doivent avoir servi à rattacher au marbre une ou deux boucles pendant à droite et à gauche le long du cou. Les lobes des oreilles sont percés: par conséquent ils étaient pourvus de boucles d'oreille en métal. Deux trous visibles au cou nous prouvent qu'il était orné de deux colliers également en métal. Il semble en outre qu'une draperie de même matière couvrait le haut du crâne. Tandis que la partie antérieure de la chevelure, c'est à dire les boucles sculptées en marbre et les boucles de métal qui leur ont été ajoutées, est d'une exécution très soignée, les cheveux qui tombent du crâne ne sont indiqués que par des stries creusées dans le marbre. Cette facture grossière s'explique le plus naturellement du monde, si nous supposons que le haut du crâne était recouvert de la draperie et par conséquent invisible. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par deux autres observations. Tout d'abord dans la rangée supérieure des boucles de marbre est enlevée avec le ciseau une bande, dont la longueur correspond à peu près à la distance qui sépare les deux coins externes des yeux. En outre on remarque dans le

bord supérieur du bandeau qui entoure la tête deux trous assez profonds; mais tous deux se trouvent sur le côté droit du bandeau. Nous pouvons très bien supposer que le sculpteur a enlevé cette partie des boucles, pour que la partie antérieure du manteau fût mieux attachée à la tête, et que dans les trous étaient insérés des crochets, qui fixaient les pans verticaux de la draperie. On nous demandera pourquoi le côté droit seul et non le côté gauche de la tête est pourvu de trous. Ce fait s'explique très bien, si nous admettons que la main gauche de la statue tenait le pan du manteau tiré devant la joue, geste très souvent représenté par l'art archaïque; dans ce cas du côté gauche la draperie en métal était soutenue par la main et il n'y avait aucun besoin de la fixer par des crochets. D'après toutes ces observations le manteau était disposé sur notre tête de la même façon que dans les représentations dites de Pénélope (nsr. 92, 191) et dans celle de la jeune épouse sculptée sur l'appui de trône n. 892.



Fig. 36.

Tous les savants reconnaissent dans notre tête une œuvre originale grecque du premier tiers du Ve siècle av. J.-C. Mais les opinions diffèrent sur l'école, à laquelle il faut l'attribuer. La tête offre des points de contact avec des œuvres d'origines bien différentes, avec des types de l'art archaïque du Péloponnèse, avec la tête d'une statue de femme dédiée sur l'acropole d'Athènes par un certain Enthydikos, avec la tête d'une déesse gravée sur des monnaies de Syracuse (Fig. 36). Nous reviendrons sur cette question à propos de notre n. 892.

Il est très difficile de donner à notre tête un nom précis. L'art qui l'a produite luttait encore contre les difficultés d'exécution et ne pouvait par suite caractériser les diverses individualités avec une clarté parfaite. En outre la tête n'a jamais été examinée à la hauteur, où elle devait être placée dans l'antiquité. L'on y a vu Junon (Héra), Diane (Artémis) ou Vénus (Aphrodite). Cette dernière interprétation paraît la plus probable; car c'est à la déesse de l'amour que conviennent le mieux l'arrangement soigné de la chevelure et la riche parure. Il est vrai que la lèvre inférieure légèrement avancée donne à la tête, vue dans sa position actuelle, une expression quasi de mauvaise humeur. Mais cette impression disparaît, quand on examine un plâtre placé à une certaine hauteur. Alors la bouche semble sourire doucement, comme il convient à Vénus.

Mon. dell' Inst. XI, Ann. 1874 p. 38 et suiv. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 337 Fig. 352. Brunn und Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Sculptur n. 223. Sch. n. 23. Cf. Athenische Mittheilungen VII (1882) p. 117, XV (1890) p. 11, p. 13. Römische Mitth. VII (1892) p. 62 et suiv. Notre fig. 36 reproduit au double de la grandeur naturelle un didrachme de Syracuse possédé par M. F. Martinetti.

883 (37) **Mars (Arès) au repos.**

Trouvé entre le palais Santa Croce et le palais Campitelli. Restaurations: dans Mars, le nez sauf la narine droite, la main droite excepté le fragment appuyé sur le genou gauche, les extrémités du pouce et de l'index de la main gauche avec la poignée de l'épée et un morceau du fourreau, le pied droit sauf le talon; dans l'Amour, la tête, le bras gauche avec le carquois — toutefois la restitution du carquois est justifiée par la forme de la section de cassure — l'avant-bras droit avec l'arc, le pied droit avec une partie du mollet.

Mars (Arès) est assis sur un rocher dans une attitude pleine d'aisance, la jambe droite tendue en avant; la jambe gauche est ramenée en arrière et appuyée sur le casque du dieu posé à terre. Les deux mains sont jointes sur le genou gauche; la main gauche tient l'épée qui est enfermée dans le fourreau. La tête légèrement penchée vers l'épaule droite a une expression pensive et mélan-

colique. C'est là une physionomie un peu extraordinaire pour le dieu des combats; mais la cause en est symbolisée par le petit Amour, assis par terre comme dans une cachette derrière la jambe droite de Mars. Il n'est pas certain que l'artiste moderne, en restaurant cet Amour, ait eu raison de lui mettre un arc dans la main droite. Peut-être le petit dieu n'avait-il aucun attribut, et touchait-il légèrement avec cette main la jambe droite de Mars, pour l'avertir de sa présence. La tête du personnage principal rappelle un type créé par la seconde école attique; le corps au contraire est traité avec ce naturalisme qui fut introduit dans l'art par Lysippe. Par conséquent l'original de cette statue ne peut pas être antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand; c'est ce que confirment également l'attitude badine de l'Amour et la conception de ce dieu sous les traits d'un enfant. L'on a supposé récemment que notre groupe reproduisait une œuvre placée à Rome dans le Temple de la Concorde, le Mars de Piston, sculpteur qui paraît avoir vécu à la fin du IVe ou au commencement du IIIe siècle avant J.-C. Mais cette hypothèse est de celles qui ne peuvent ni se démontrer ni être réfutées. L'exécution est médiocre; elle est même maladroite dans les parties accessoires, par exemple dans les jambières.

Certaines traces encore visibles indiquent que ce groupe est incomplet du côté gauche. Au-dessus de l'épaule gauche de Mars, subsistent les restes d'un appui planté de travers, de forme allongée et s'élargissant vers le milieu; dans cet appui, à la hauteur de l'épaule, est creusé un trou rond et oblique. Plus bas, sous l'aiselle gauche, on remarque une entaille large de plus d'un doigt, dirigée dans le sens de l'appui qui se trouve sur l'épaule; puis, derrière la pointe de l'épée, immédiatement au-dessous de la draperie, on distingue le fragment d'un appui carré, et au-dessous de cet appui, sur le rocher, la trace d'une cassure. Le manteau, dont Mars est revêtu, a été fortement retouché au-dessus de cette cassure par le restaurateur moderne; on reconnaît dans la partie du rocher

qui s'étend plus bas les traces d'une autre retouche plus superficielle; le bord de la plinthe paraît lui aussi avoir été taillé et poli à l'endroit correspondant. On a supposé que sur une saillie du rocher aujourd'hui brisée un second Amour était debout, sa main droite placée sur l'épaule gauche de Mars (cf. n. 893). Mais, étant donnée la place où se trouverait la saillie du rocher, cet Amour serait tout de travers et dans une attitude singulièrement forcée. En outre l'appui que nous avons signalé sur l'épaule de Mars serait bien fort pour ne soutenir qu'une petite main d'enfant. D'après une autre théorie, Vénus (Aphrodite) était debout à gauche de Mars. Il faudrait alors admettre que la déesse s'approche à l'instant même, et touche avec un objet de forme allongée, comme le manche de son éventail, l'épaule gauche du dieu qu'elle aime. Mais dans ce cas il est fort étonnant que Mars, au lieu de prêter quelque attention à la déesse, regarde devant lui, comme s'il était seul. En outre l'ensemble de lignes harmonieuses, que présente le corps de Mars, de quelque côté qu'on se place pour observer la statue, serait absolument détruit par l'addition d'une seconde figure de même grandeur. Enfin l'on a supposé qu'une lance, dirigée la pointe en bas, était appuyée contre l'épaule gauche du dieu, et que la courroie attachée à la tige, avec laquelle on jetait cette arme (ἀγκύλη), se trouvait placée autour de l'aiselle. Il est très possible que l'entaille visible sous l'aiselle gauche indique la présence d'une bande de métal, qui aurait été placée jadis en cet endroit. Mais il est bien peu croyable que le sculpteur, pour soutenir un objet aussi léger qu'une tige de lance, ait ajouté sur l'épaule un véritable appui et plus bas une saillie de rocher. En réalité l'on n'a pas encore résolu la question de savoir ce qui a disparu à gauche de notre statue.

Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 121 Fig. 126. Sch. n. 63. Athenische Mittheilungen VI (1881) p. 121. Jahrbuch des arch. Inst. IV (1889), Arch. Anzeiger p. 41. Verhandlungen der 71. Versammlung deutscher Philologen in München (Leipzig 1892) p. 244—245.

Au milieu de la chambre:

884 (43) **Groupe colossal, un Gaulois et sa femme.**

Restaurations: dans l'homme, la moitié antérieure du nez, le bras droit avec la poignée de l'épée et la partie de la lame qui est détachée du corps, l'avant-bras gauche jusqu'au poignet, l'index de la main gauche, la partie flottante du manteau avec l'appui qui la soutient — toutefois la restitution de l'appui est justifiée par l'amorce visible sur la fesse —; dans la femme, le nez, le bras gauche sauf la partie voisine de l'épaule, le bas de l'avant-bras droit avec la main, quatre doigts du pied droit, plusieurs fragments du manteau. Les deux statues ont été nettoyées fort maladroitement; elles ont été aussi retouchées, particulièrement celle de la femme sur la face antérieure. En ce qui concerne la qualité du marbre, voir n. 533.

Tandis que ses ennemis le poursuivent, le Gaulois a trouvé le temps de donner à sa femme le coup mortel au-dessous de l'aiselle gauche; maintenant il se blesse à mort, en se coupant avec son épée la grosse artère derrière la clavicule. De la main gauche il soutient encore son épouse qui s'affaisse. Son visage, tourné vers ses ennemis, exprime la satisfaction hautaine qu'il éprouve, parce qu'il est sûr de ne pas tomber vivant entre les mains de ceux qui le poursuivent.

Le bras droit du Gaulois et le bras gauche de la femme ont été inexactement restaurés. La partie supérieure du bras droit de l'homme, si l'on en juge d'après le fragment antique du muscle deltoïde, était beaucoup plus écartée du visage, et la main fermée saisissait la poignée de l'épée non pas comme l'a restitué l'artiste moderne, mais inversement, de telle sorte que le pouce, et non le petit doigt, se trouvait en haut. D'une part il est certain que le coup ainsi porté devait être plus violent; d'autre part le visage était beaucoup moins caché, et le spectateur pouvait voir le profil du Gaulois, en se plaçant dans le prolongement de la jambe gauche tendue en avant, par conséquent du côté de la femme. Quant à l'avant-bras gauche de la femme, il était moins tendu et tombait presque inerte. Il est probable que ce groupe formait le centre d'un cycle de statues, dont l'extré-

mité droite était occupée par le Gaulois mourant du Musée du Capitole (n. 533). De même que cette statue, le groupe paraît être la copie d'un original en bronze de Pergame datant du règne d'Attale I, copie exécutée par un sculpteur de Pergame; cet original faisait peut-être partie du monument triomphal élevé par ce roi sur l'acropole de sa capitale. Ce qui prouve bien que l'original était en bronze, c'est la pose du bras gauche de la femme, tout à fait isolé du corps; ce sont les deux appuis qui réunissent le corps de la femme et celui de l'homme; c'est enfin le troisième appui qui soutient la draperie flottante derrière le dos de l'homme. Si l'original de ce groupe avait dû être exécuté en marbre, on ne compendrait pas pourquoi le sculpteur aurait ainsi traité ce manteau, qui, dissimulé derrière la statue, ne contribue en aucune façon à l'impression d'ensemble; on ne voit pas pourquoi il l'aurait travaillée dans un esprit si contraire aux lois de la technique du marbre. On ne saurait admettre l'hypothèse d'après laquelle notre groupe aurait été exécuté à une époque postérieure et en pays romain; ici comme pour le Gaulois mourant, la matière même de l'œuvre et la fraîcheur du travail réfutent cette théorie. Dans la statue de la femme les deux extrémités du manteau ne se rencontrent pas sous le cou; il est à peu près évident que le sculpteur a négligé ce détail parce que le menton le cachait. Un copiste romain aurait certainement vu là un défaut et l'aurait corrigé.

Sch. n. 92. Baumeister, Denkm. des kl. Altertums II, p. 1237 n. 1410, p. 1238, p. 1241. Von Sybel, Weltgeschichte der Kunst p. 342 Fig. 272. Revue archéol. XII (1888) p. 273 Fig. 1, p. 281 et suiv. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 29 Fig. 11. Cf. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 127 et suiv.

885 (42) **Fragment de la statue d'un Hyksos,** en granit.

Le type du visage, très différent du type hamitique, l'arrangement de la barbe et des cheveux prouvent que cette statue représente un Hyksos, c. à d. un homme appartenant à ce peuple de bergers, d'origine sémitique, qui, venant de la Syrie, envahit l'Egypte vers l'an 2000,

et en resta maître jusqu'au XVIIe siècle environ avant J.-C. Les dimensions plus grandes que nature de cette statue nous indiquent qu'elle est le portrait d'un roi. La section qui termine le fragment que nous possédons est taillée régulièrement; il semble donc que le bas de la statue, aujourd'hui perdu, ait été sculpté dans un bloc de granit séparé. Ce buste est le seul monument certainement authentique du temps des Hyksos, qui se trouve dans un musée européen.

Bull. della comm. arch. comunale di Roma 1877 T. IX, p. 104 et suiv. Sch. n. 99.

886 (41) **Groupe colossal, Bacchus (Dionysos) appuyé sur un Satyre.**

Trouvé sous Sixte-Quint sur le Quirinal près des Quatre Fontaines.

Ce groupe d'une exécution médiocre et qui a été fortement restauré reproduit le même original que le groupe du Vatican n. 110; il y a toutefois quelque différence entre les deux exemplaires; dans le nôtre la nature animale du Satyre est plus accentuée. Les restaurations maladroites nuisent à l'impression que produit notre groupe. L'artiste moderne a trop penché vers la droite le haut du corps de Bacchus (Dionysos) et a fait les jambes trop courtes.

Sch. n. 77. Cf. Museo italiano di antichità classica III p. 786 et suiv. (p. 787 C). Cf. aussi notre n. 110.

887 (39) **Groupe de Ménélaos.**

Restaurations: dans le jeune homme, le bout du nez, un morceau du crâne et de la draperie, le bras droit à partir du biceps, dans la main gauche la moitié du pouce, l'index et un morceau du petit doigt, la partie antérieure du pied droit; dans la femme, le bout du nez, le devant du crâne depuis la naissance des cheveux jusqu'au sommet de la tête, l'avant-bras gauche depuis l'endroit où il sort de la draperie, la moitié du pouce, l'index et le petit doigt de la main droite, en outre quelques fragments insignifiants. Dans les deux statues les draperies ont été fortement nettoyées; les parties nues du corps ont été retouchées et polies; c'est la tête de la femme qui a surtout souffert de ce travail. Il est évident à première vue que le morceau de crâne restauré dans cette tête est trop haut.

Ménélaos, élève de Stéphanos, que l'inscription gravée sur l'appui désigne comme étant l'auteur de cette œuvre, appartenait à l'école artistique qui commença, autant que nous pouvons le savoir, avec Pasitélès, le maître de Stéphanos (cf. 744). Comme Pasitélès était un contemporain de Pompée, il est probable que Ménélaos vivait et travaillait sous Tibère; la paléographie de l'inscription nous conduit au même résultat. D'après tout ce que nous savons de l'école de Pasitélès, il est absolument invraisemblable que Ménélaos ait créé lui-même ce groupe. Il a imité certainement une œuvre plus ancienne, peut-être quelque groupe funéraire attique datant du milieu du IVe siècle av. J.-C. Tout spectateur tant soit peu attentif remarquera le caractère vague et indécis du sujet représenté; ce manque de précision provient à coup sûr en grande partie des changements que Ménélaos a fait subir à l'original qu'il a reproduit. Il serait fort difficile de dire si le jeune homme et la femme vont au-devant l'un de l'autre ou se séparent. Le jeune homme, dont le haut du corps est penché un peu en avant, semble bien vouloir rejoindre la femme. Mais son pied droit est tourné en dehors; les deux pieds de la femme sont placés de la même façon; cette disposition caractéristique paraît indiquer que les deux personnages s'éloignent l'un de l'autre. Cette indécision du sujet rend infructueux tous les essais que l'on a faits et que l'on peut faire pour voir dans ce groupe une scène mythologique déterminée. Les savants, qui préfèrent interpréter cette œuvre comme une rencontre, songent à l'entrevue, et par suite à la reconnaissance d'Oreste et d'Electre, ou à celle de Cresphonte et de Mérope; ceux qui penchent pour une séparation, rappellent les adieux de Télémaque et de Pénélope, de Thésée et d'Aethra, ainsi que les autres scènes du même genre traitées par la poésie antique. Mais le jeune homme et la femme ne présentent aucun caractère véritablement individuel et rien ne nous oblige à voir en eux des personnages mythologiques bien déterminés. Dans de pareilles conditions, il est douteux que ce groupe représente vrai-

ment une scène légendaire. D'après le caractère de l'ensemble, il est beaucoup plus probable que c'est là un motif idéal, symbolisant d'une manière générale les relations qui existent entre une mère et son fils. Herder a saisi l'idée contenue dans ce groupe, lorsque, sans donner de noms individuels aux deux personnages représentés, il a intitulé l'œuvre: «Les confidents silencieux». La mère tend affectueusement les bras vers son fils, qui la regarde avec une tendresse filiale. Une douce mélancolie est répandue autour d'eux; on dirait qu'au moment où ils sont réunis ils sont saisis de souvenirs ou de pressentiments douloureux — ce sont là des détails qui seraient parfaitement à leur place dans un groupe destiné à la décoration d'un tombeau.

Sch. n. 69 p. 265, appendice à la page 92. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 1193 Fig. 1393. Cf. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer n. 375. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1560. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 50—51.

Le corridor.

888 **Pierre tombale romaine avec une inscription moderne.**

Restaurations: sur la face antérieure, la plus grande partie des deux têtes de béliers; dans les aigles de la même face, les têtes et presque toutes les pattes, quelques morceaux des ailes de l'aigle de gauche, la tête du coq qui se trouve au-dessous de la Méduse, à droite. Les bas-reliefs de la face antérieure ont été fortement retouchés; aussi la tête de Méduse a-t-elle un caractère moderne.

La décoration ornementale de cette pierre funéraire témoigne d'un goût véritable; elle est en outre animée par les motifs vivants que l'artiste a ajoutés. Sur la face antérieure, auprès du masque de Méduse, on voit deux oiseaux piquant de leurs becs les deux serpents qui sortent de la chevelure de Méduse; au-dessous de la guirlande est représenté un combat de coqs. Face latérale droite: la guirlande est surmontée d'une coupe et d'un nid rempli d'oiseaux tout jeunes, auxquels le père et la mère donnent à manger; sous la guirlande, deux oiseaux

se disputent un lézard. Face latérale gauche: en haut une cruche et deux oiseaux, qui se disputent aussi un lézard; en bas deux autres oiseaux, qui cherchent à s'arracher un papillon. Le travail très fin de toute la décoration prouve que ce monument date du premier siècle de l'empire. Le cartouche, qui se trouve sur la face antérieure au-dessus de la tête de Méduse, contient une inscription, ajoutée à l'époque de la Renaissance; ce texte nous apprend qu'un certain cardinal Julius ou Julianus consacra cette pierre à l'Eucharistie (au banquet sacré). Cette expression signifie sans doute que, par les soins du cardinal, cette pierre servit de base à un tabernacle. Comme le fondateur de ce Musée, le cardinal Ludovico Ludovisi, acquit un certain nombre d'objets antiques qui se trouvaient en la possession des Cesarini, il est très probable que le cardinal nommé dans l'inscription est Giuliano Cesarini (fait cardinal en 1493, mort en 1510).

Sch. n. 105; cf. ibid., Einleitung p. 6.

889 (12) **Statue de femme drapée.**

Restaurations: le nez avec le cou et les deux avant-bras au-dessous des coudes.

Cette statue rappelle les types de femmes qui peuvent être attribués à l'ancienne école du Péloponnèse soit avec certitude comme les femmes du fronton du temple de Jupiter (Zeus) à Olympie, soit avec beaucoup de vraisemblance comme la statue connue sous le nom de la Vesta Giustiniani et les fameuses danseuses d'Herculanum. Notre statue, comme toutes ces œuvres, est revêtue d'un chiton dorique pourvu d'un long repli (apoptygma). Le trou creusé dans l'épaule gauche de la statue était rempli par une agrafe en métal (fibula) destinée à maintenir l'étoffe à cette place. C'est à peine si l'on peut remarquer une différence entre la jambe sur laquelle le corps repose et celle qui se meut librement. Quoique exécutée en marbre, cette statue trahit encore l'influence de la technique archaïque du bronze. La partie de la draperie qui

entoure la poitrine ressemble à une lame de métal travaillée au repoussé; les plis du chiton, qui tombent au-dessous du repli, rappellent du métal fondu et ciselé. Le caractère général de l'exécution prouve sans aucun doute que cette statue est un original archaïque. Il faut observer en particulier l'âpreté avec laquelle les doigts des pieds sont traités. Un copiste l'aurait certainement atténuée.

Sch. n. 29. Cf. Römische Mittheilungen II (1887) p. 55, p. 102.

890 (10) Sarcophage colossal, bataille entre des Romains et des Barbares.

Trouvé en 1621 hors la porte Saint-Laurent, dans la vigne Bernusconi. Les bas-reliefs n'en sont pas aussi bien conservés qu'on le suppose généralement. Beaucoup des têtes qui se détachent du fonds ont été rapportées et paraissent modernes; elles sont différentes des parties certainement antiques au point de vue de la qualité et de l'état de corrosion du marbre. Toutefois la tête du général, qui est représenté au milieu de la rangée supérieure, est évidemment antique.

La composition de la face principale est trop touffue; aussi l'impression qu'elle produit est-elle confuse et désagréable. Elle représente la victoire remportée par les Romains sur une armée barbare. Nous voyons dans la rangée supérieure la charge décisive exécutée par les cavaliers romains, au milieu desquels le général, de son bras droit levé, excite l'ardeur de ses troupes; en bas sont représentés les Barbares, qui déjà sont presque tous hors de combat, et dont un petit nombre seulement ose encore résister. Parmi les portraits connus d'empereurs romains, celui qui rappelle le plus la tête du général vainqueur est celui de Volusianus (mort en 254 ap. J.-C.). Ce bas-relief contient plusieurs détails intéressants au point de vue des antiquités militaires, par exemple l'étendard terminé en gueule de dragon qui se trouve derrière le général. Le dessin des principales figures est lourd; au contraire l'exécution technique est fort soignée. Lorsque le sarcophage fut découvert, des traces de dorure s'étaient

conservées en divers points, surtout au corps du général et aux brides des chevaux.

Sch. n. 186.

891 (7) **Sarcophage, bataille entre des Romains et des Barbares.**

Les bas-reliefs de la face principale représentent en haut l'assaut victorieux des Romains qui sont pour la plupart à cheval, en bas les Barbares renversés par l'attaque dont ils sont l'objet; les uns sont tombés de cheval, les autres ont été jetés par terre avec leurs montures. Le général romain s'élance en avant au milieu de ses troupes. Un Barbare, vêtu d'un simple manteau, que l'on voit à pied au milieu des personnages du tableau supérieur, cherche à le frapper de son épée recourbée. En haut et parmi les cavaliers romains, un second Barbare s'enfuit, complètement nu. On ne distingue pas très bien le geste de sa main droite, et il serait difficile de dire s'il tient une épée courte serrée contre son corps, ou s'il essaie d'enlever une flèche qui lui a percé la poitrine. On reconnaît que plusieurs personnages ont été sculptés d'après des peintures: ainsi le premier cavalier romain à gauche, que l'on voit de face en raccourci, et dans la rangée inférieure le second Barbare à droite, qui tombe de cheval en tournant le dos au spectateur. Le sujet représenté sur la face principale est limité de chaque côté par une Victoire debout qui tient une palme, et par un Barbare enchaîné qui est accroupi au-dessous d'elle. La Victoire de gauche appuie la pointe de son pied gauche sur la nuque du Barbare; celle de droite lui a posé son pied droit sur la tête.

Sch. n. 138.

892 (7) **Dossier de trône.**

Trouvé pendant l'été de l'année 1887 à la villa Ludovisi dans le terrain actuellement bordé par les rues Boncompagni, Abbruzzi et Piemonte.

Comme le n. 882, ce marbre était garni de plusieurs accessoires en métal. On voit un trou à chacune des deux

extrémités supérieures du dossier; un troisième trou, semble-t-il, était percé dans la partie centrale aujourd'hui brisée. Ces trous servaient sans aucun doute à fixer des ornements en métal. On remarque également aux coins des extrémités inférieures des cavités triangulaires, remplies sans doute par des lames de métal qui recouvraient la ligne de contact entre le dossier et le siège. Les trois parois extérieures sont décorées de bas-reliefs de style archaïque avancé, dont le dessin est négligé dans quelques détails, mais qui révèlent dans la composition comme dans l'exécution un sentiment artistique des plus fins. Sur le dossier est représentée la naissance de Vénus (Aphrodite); soutenue par les Heures, la déesse sort de la mer; le chiton fin, imbibé d'eau, laisse voir toutes les formes de son corps; aussi les deux Heures, chastement, en couvrent la partie inférieure avec un drap. Les bas-reliefs des deux appuis latéraux se rapportent au culte de la déesse. Sur l'appui droit on voit une jeune femme qui, probablement en attendant ses noces, fait un sacrifice d'encens; sur l'appui gauche une joueuse de flûte nue qui joue quelque air sacré en l'honneur de Vénus; peut-être faut-il reconnaître dans cette dernière figure une des *hiérodoules*, c'est à dire une des esclaves attachées au temple de la déesse. On remarque à la main droite de la première et à la main gauche de la seconde figure les traces d'une restauration antique.

Quant au style, ces bas-reliefs rappellent des peintures de vases attiques à figures rouges, qui datent de l'époque immédiatement postérieure aux guerres médiques. Certaines parties, entr'autres les coussins sur lesquels sont assises la joueuse de flûte et la fiancée, et le corps nu de la première, sont rendues avec une grande vérité, et dans un style qui n'est déjà presque plus archaïque. De même les profils, au lieu de présenter entre eux une certaine ressemblance uniforme, se distinguent par des traits individuels fortement marqués.

En parlant de la tête n. 882, nous avons indiqué qu'elle provient sans doute d'une statue acrolithe repré-

sentant Vénus. En s'appuyant sur cette conclusion, par elle-même assez plausible, on a supposé récemment que le dossier dont nous nous occupons faisait partie du trône de la même statue, que cette statue se serait trouvée anciennement en Sicile dans le temple consacré à Vénus sur le Mont Eryx, que plus tard elle aurait été transportée à Rome et placée dans le temple de la *Venus Erucina*, temple situé hors de la Porta Collina, c'est à dire à peu près à 300 mètres de l'endroit, où a été trouvé le dossier. Mais cette hypothèse se heurte à plusieurs difficultés qui du reste n'ont pas échappé à son auteur. La provenance de la tête colossale n. 882 est inconnue; le marbre de cette tête diffère de celui dans lequel a été travaillé notre dossier de trône; il a un grain plus fin. Il est vrai que rien n'empêche d'attribuer l'exécution des deux pièces à la même époque. Mais le style du dossier est moins archaïque que celui de la tête. Donc pour pouvoir admettre que les deux pièces ont fait partie du même ensemble, il faudrait supposer que la statue de la déesse a été travaillée par un sculpteur resté fidèle à l'ancienne tradition, et le trône par un artiste plus jeune qui avait déjà adopté les principes d'un art plus libre.

Bull. della commissione arch. comunale 1887 pl. XV, XVI, p. 267—274. Römische Mittheilungen VII (1892) pl. II, p. 32 et suiv., où l'on trouve p. 32 toute la bibliographie.

Encastré dans le mur voisin:

893 **Haut-relief, le Jugement de Pâris.**

Ont été restaurées en plâtre presque toute la moitié inférieure et toute l'extrémité droite du bas-relief. La ligne de brisure passe à travers le corps du chevreau représenté à droite en haut, par la main droite de la figure restituée en divinité fluviale, par le genou droit du dieu de la montagne, le cou de la chèvre, les jambes de l'Amour, le corps et le pedum de Pâris, l'épaule gauche et la tête du taureau qui est debout, les cuisses de Mercure; elle traverse immédiatement au-dessous de la ceinture le corps de Minerve, et à droite de cette déesse se dirige, suivant une ligne à peu près droite, vers le bord inférieur de la plaque de marbre. Tout ce qui se trouve au-dessous et à droite de cette ligne est moderne; en outre ont été restaurés quelques

autres fragments sans importance que je signale dans le texte.

Ce relief, d'une exécution soignée, ne provient point d'un sarcophage, mais de la décoration d'une paroi; il représente Mercure (Hermès) amenant devant Pâris les trois déesses dont il doit juger la beauté. C'est Pâris vêtu du costume phrygien qui forme le centre de la composition; il est assis, entouré de son troupeau; il écoute les paroles que l'Amour appuyé contre lui lui murmure à l'oreille en faveur de Vénus (Aphrodite). La jeune femme qui est debout devant lui paraît être son épouse Oenone. Elle vient évidemment de retirer de sa bouche la syrinx qu'elle tient dans la main droite, et elle observe avec attention l'entretien qui a lieu entre Pâris et l'Amour. A gauche de ce groupe central on voit Vénus, qui s'approche déjà de Pâris et Mercure (restaurations: la moitié antérieure de l'avant-bras droit et la pointe du caducée) qui amène les deux autres déesses (dans Junon sont restaurés l'avant-bras droit et le haut du sceptre) devant le jeune homme. Les personnages représentés au fond, à droite du groupe central, symbolisent le lieu où se passe l'action. Près d'un chêne à la ramure puissante est assis le dieu du mont Ida; à sa gauche une Nymphe est debout sur un rocher; elle tient un pedum dans la main droite; la faune de la montagne est représentée par le chevreau que l'on voit derrière elle. Les personnages qui suivent à droite, en haut Diane (Artémis) et le dieu du soleil (Hélios), en bas un dieu fluvial et une Naïade, sont modernes sauf un morceau de la main droite du personnage restitué en divinité fluviale. Le restaurateur s'est servi d'une gravure de Marc Antonio Raimondi, exécutée d'après un dessin de Raphaël; ce dessin du maître était l'esquisse d'un bas-relief de sarcophage qui se trouve actuellement à la villa Médicis et qui représente le jugement de Pâris.

Sch. n. 106. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums II, p. 1168 Fig. 1359. Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs II p. 17—18.

Sur la paroi opposée, en haut:

894 **Bas-relief en marbre rouge** (rosso antico), **masque tragique colossal.**

Acquis en 1622; provient de la villa Cesi.

Ce masque, dont la chevelure est couronnée de grappes de raisin et de feuilles de vigne, repose sur une corbeille basse, que recouvre une nebris. Comme les pupilles sont percées et comme une ouverture assez considérable est ménagée entre les lèvres, ce masque, comme le n. 734, doit avoir servi, dans quelque salle de bains, à la circulation de l'air chaud.

Sch. n. 46.

Villa Borghèse.

Portique.

895—897 **Trois fragments de grands bas-reliefs.**

L'un de ces fragments (n. 23) est encastré dans le mur de droite, en haut; un autre en face, dans le mur de gauche; le troisième (n. 29) se trouve par terre à gauche devant le mur du fond.

Les bas-reliefs, dont proviennent ces trois fragments, décoraient un arc antique dont les ruines se voyaient encore au XVe siècle sur la place Sciarra. Comme nous le prouve une dédicace trouvée au même endroit en 1641, cet arc fut élevé la onzième année du règne de Claude (51—52 ap. J.-C.) par le sénat et le peuple romain en souvenir des victoires remportées sous cet empereur en Bretagne. Il semble avoir également été employé pour conduire l'Aqua Virgo au-delà de la Via Lata. Nous devons évidemment reconnaître l'empereur Claude dans le personnage revêtu d'une cuirasse, d'un manteau et chaussé de bottes richement décorées, que l'on voit au milieu du bas-relief encastré dans le mur de gauche. Autour de lui sont groupés trois officiers, qui ont, comme l'empereur, la tête découverte. Au-dessus d'eux émergent, en deux rangs superposés, les têtes de plusieurs légionnaires. Les bâtons que l'on distingue derrière les têtes de la rangée supérieure semblent être les tiges des étendards, que les soldats tenaient appuyés sur leurs épaules. Le bas-relief encastré dans le mur d'en face, bas-relief dans lequel les personnages ont des dimensions plus grandes que dans le précédent, représente deux soldats qui tous

deux tiennent un étendard de la main gauche. L'étendard du soldat de gauche se termine par un aigle perché sur un foudre; c'est donc un drapeau de légion. A la tige de l'étendard porté par le soldat de droite sont attachés deux portraits de forme ronde (imagines clipeatae): le plus élevé paraît être une image de Claude; on a voulu reconnaître dans l'autre Narcisse, le fameux affranchi de cet empereur. On ne peut pas distinguer l'objet qui couronnait la tige. Un troisième étendard, porté par un soldat dont le corps a été brisé, s'est conservé à l'extrémité gauche du bas-relief. La main qui surmonte cet étendard nous indique qu'il était le drapeau d'un manipule; la tige porte un médaillon, sur laquelle se trouve sans doute le portrait de Claude. Derrière les soldats qui portent les étendards on voit les têtes découvertes de deux officiers, puis un peu plus bas les têtes casquées de trois soldats dont deux semblent appartenir à la douzième légion (fulminatrix), puisque les jugulaires de leurs casques sont décorées de foudres. Sur le troisième fragment, placé debout par terre, ne se sont conservées que deux têtes nues et quatre têtes casquées, ainsi qu'un fanion (vexillum) et quelques restes insignifiants d'autres étendards. Ces trois bas-reliefs sont sculptés sur deux plans, l'un très peu saillant et l'autre qui ressort vigoureusement; l'artiste, qui fit 30 ans environ plus tard les bas-reliefs de l'arc de Titus, disposa ses personnages sur trois plans différents. Le style témoigne encore d'une certaine sévérité. Il faut surtout remarquer que les yeux des têtes vues de profil sont presque tous représentés plus ou moins de face.

Abhandl. der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VI (1872) T. I, p. 271 et suiv. Mon. dell' Inst. X T. XXI, 1—3, Ann. 1875 p. 42—48. — Sur l'arc de Claude, voir: Bull. della commissione archeologica comunale VI (1878) p. 15 et suiv., p. 20.

Dans l'angle de gauche:

898 (7) **Torse de Pallas.**

Ce torse provient d'une copie de l'Athéna Parthénos de Phidias. L'exécution est soignée et presque aussi

poussée dans le dos que sur la face antérieure. Les trous visibles entre l'orteil et le second doigt étaient probablement destinés à maintenir des courroies de sandales en métal. Cf. nrs. 598, 600, 870.

Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) T. IV H, p. 527. Cf. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 210.

La grande salle.

Les **fragments d'une grande mosaïque**, qui forment une partie du pavement de cette salle, ont été trouvés dans une fouille, que le prince Borghèse fit exécuter en 1834 dans la Tenuta di Torre nuova située au pied de la colline qui porte les ruines de Tusculum; cette fouille amena la découverte d'une villa antique très considérable. La mosaïque, dont ces fragments faisaient partie, ornait le sol d'un des portiques qui entouraient le péristyle de cette villa. Elle représentait un grand combat de gladiateurs (munus gladiatorium) entremêlé de scènes de chasse (venationes), combat dont le propriétaire de la villa avait peut-être fait les frais. D'après les types des visages que nous pouvons étudier sur les fragments conservés, les gladiateurs qui prirent part à ce combat étaient tous d'origine barbare; de même les noms qui sont inscrits auprès d'eux prouvent que ce sont ou des barbares ou des esclaves. La mosaïque manque de finesse; mais elle représente admirablement l'équipement des divers combattants, leurs armes, leurs procédés d'attaque et de défense — en un mot tout ce qui pouvait intéresser un Romain adonné aux combats de gladiateurs. Les personnages de cette mosaïque ont un caractère analogue aux figures de la grande mosaïque qui provient des thermes de Caracalla (n. 704); d'autre part les mouvements des hommes et des animaux sont rendus avec une vérité, qui dénote chez l'auteur une connaissance en général assez exacte de l'organisme vivant: il semble donc que cette mosaïque date du IIIe siècle ap. J.-C. et non du IVe comme on l'a supposé. Malheureusement le restaurateur qui a été chargé de

réunir ces fragments pour orner la salle de la villa Borghèse s'est préoccupé avant tout de l'effet décoratif, et a plus d'une fois rapproché des fragments qui ne se raccordent pas les uns avec les autres.

Le fragment placé tout près de l'entrée dans le milieu de la salle nous donne une idée des animaux variés, que l'on faisait venir à Rome des parties du monde les plus diverses pour les *venationes.* Pour ne citer que les animaux, dont l'espèce est parfaitement reconnaissable, nous voyons sur ce fragment un lion et une autruche, d'origine africaine, et près d'eux un élan venu des forêts de la Germanie. Les lutteurs (bestiarii) portent des jupes courtes, ornées de broderies en plusieurs endroits; leurs épaules sont protégées par des rondelles en cuir ou en métal; leurs poignets, leurs genoux et leurs chevilles sont entourés de courroies qui en augmentent la solidité. L'un d'eux enfonce sa lance dans le poitrail d'un lion qui se jette sur lui; un autre reçoit de la même façon un taureau qui l'attaque. Plus loin à gauche on voit un troisième lutteur, qui a pris un taureau par les cornes; autour de lui se trouve un groupe de combattants tués ou blessés.

Un autre épisode, emprunté à la chasse, est représenté sur l'un des fragments qu'on voit à l'arrière, un peu plus loin, dans la seconde rangée. Deux panthères se précipitent sur deux chasseurs, qui les transpercent avec des épieux de chasse; quatre autres panthères déjà mortes sont étendues sur le sol; deux autres vont et viennent dans l'arène. Un autre fragment, sur lequel se sont conservés deux hommes luttant contre des panthères, faisait évidemment partie du même tableau, mais le restaurateur moderne l'a réuni maladroitement à un autre fragment qui se trouve à gauche au-dessous du Satyre colossal n. 900 (4).

Au milieu de ce dernier fragment, on voit l'issue d'un combat entre un gladiateur du nom d'Alumnus, légèrement armé *(retiarius)*, muni d'un filet, d'un trident *(tridens, fuscina)* et d'une épée courte, et un adversaire lourdement équipé et coiffé d'un casque à visière *(secutor)*, dont

le nom est Mazicinus. Alumnus, que l'abréviation VIC*(tor)* désigne comme étant le vainqueur, lève d'un geste de triomphe l'épée sanglante, avec laquelle il a donné à son adversaire le coup mortel; à ses pieds, couvert d'un grand bouclier carré, gît le corps de Mazicinus. Le trident, que le retiarius a jeté sur le sol, parce qu'il ne lui était d'aucune utilité dans le combat corps à corps qui devait décider de la victoire, a été transformé à tort en une perche par le restaurateur moderne. De chacun de deux autres couples de lutteurs ne s'est conservé qu'un gladiateur casqué; les deux combattants sont désignés comme vainqueurs par l'abréviation VIC*(tor)*; l'un attend l'attaque d'un retiarius; l'autre poursuit son adversaire qui s'enfuit. A un troisième couple appartenait Callimorfus, que l'on voit plus haut étendu par terre grièvement blessé. L'homme, représenté à l'arrière-plan, qui agite de sa main droite levée un petit drapeau ou un fouet, est soit un surveillant du combat *(lanista)* soit un des *lorarii* qui réveillaient à coups de fouet l'ardeur des gladiateurs trop lents.

Sur le fragment qui a été placé derrière la mosaïque centrale, trois couples de combattants se sont parfaitement conservés. Le gladiateur casqué Bellerefons est sur le point d'enfoncer son épée dans la gorge du retiarius Cupido étendu par terre devant lui. Le theta, inscrit près du nom de ce dernier, et qui est la lettre initiale du mot Θάνατος (la mort), indique que Cupido doit périr. Un autre retiarius, Aurius, a été tué par son adversaire Telamonius, qui est debout auprès du cadavre, et qui semble attendre un ordre quelconque. Le troisième groupe représente le retiarius Meleager appuyé sur le genou gauche et levant en l'air son épée sanglante. Il attend sans doute que les spectateurs aient décidé s'il doit donner le coup mortel à son adversaire qu'il a grièvement blessé et qui est étendu derrière lui. Au-dessus du blessé, dans le fond, on voit un homme et un cheval; l'animal est sans doute destiné à traîner hors de l'arène les gladiateurs qui sont tombés. A droite s'est

conservé un gladiateur lourdement armé, Pampineus. Sur le dernier fragment à droite de la seconde rangée, sont représentés trois combats, dans lesquels le vainqueur est toujours le retiarius. Licentiosus après avoir abattu Purpureus d'un coup de trident, a jeté cette arme; il se précipite avec son épée courte sur le corps de son adversaire étendu devant lui. Un autre retiarius, Entinus, enfonce son épée dans le dos de Baccibus qui fuit devant lui. Astacius s'élance l'épée nue sur Astivus, qui est tombé, et dont la mort prochaine est indiquée par la lettre theta. D'un quatrième groupe ne s'est conservé que le corps d'un retiarius Rodanus, accompagné lui aussi d'un theta. A gauche au-dessous on distingue un *lanista* ou un *lorarius*. Deux autres personnages semblables sont représentés dans le fond en haut.

Henzen, Explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati, Rome 1845 (voir aussi Dissertazioni della pontef. Accademia romana XII p. 73 et suiv.). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 521 n. 1. De Rossi, Bull. di archeologia christiana V (1867) p. 87. Corpus inscr. lat. VI 2 n. 10206. — Si l'on veut jeter un coup d'œil sur les résultats obtenus par la science en ce qui concerne les gladiateurs romains, voir: P. J. Meier, De gladiatura romana, Bonn 1881.

La description des sculptures commence par le mur latéral de gauche:

899 (3) **Tête colossale d'Isis.**

Restaurations: la fleur de lotus, les arcades sourcilières, la partie antérieure du nez, la lèvre inférieure, le morceau inférieur du cou, les extrémités des deux boucles qui pendent le long du cou.

Ce qui a fait donner à cette tête colossale le nom d'Isis, c'est la présence au-dessus du front d'une trace d'amorce, qui ne peut pas provenir d'un autre ornement que d'une fleur de lotus placée en cet endroit. Si donc cette tête est considérée avec raison comme une image d'Isis, elle est d'un autre type que le buste colossal du Vatican n. 105; la coiffure égyptienne en est absente et la physionomie, au lieu d'être sombre, est d'une majesté calme.

Nibby T. 7, p. 40.

900 (4) **Satyre colossal.**

Jadis au palais Cevoli (aujourd'hui Sacchetti) dans la Via Giulia. Restaurations: la tête, le bras droit avec le pedum, le bras gauche avec la partie de la nebris qui l'enveloppe, les jambes, le tronc d'arbre, la plinthe.

Ce torse plein de mouvement est d'une excellente exécution; il semble que la vie y ruisselle. La restauration a été faite d'après des figurines en bronze, dans lesquelles le torse a le même mouvement que celui de la statue colossale; elle est donc en général exacte. Le Satyre s'amuse avec une panthère, qui était représentée sur la plinthe, ou que le spectateur doit se figurer par la pensée; il menace l'animal de son pedum levé.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II pl. 75. Nibby T. 8, p. 41. Clarac IV, pl. 717 n. 1714. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 235 n. 4. Braun, Ruinen und Museen p. 524 n. 2. Jahrbuch des arch. Instituts VI (1891) p. 170 e, où l'on trouve le reste de la bibliographie.

En ce qui concerne le bas-relief qui orne la base de cette statue, voir n. 904.

901 (7) **Statue virile avec un aigle sur la plinthe.**

Restaurations: la tête, qui est un portrait de Tibère, l'avant-bras droit, l'avant-bras gauche ainsi que la plus grande partie de la draperie qui l'entoure et l'épée, le bas de la jambe gauche, le pied droit, la plinthe. Dans l'aigle il n'y a d'antique que la partie de l'aile gauche qui touche la jambe droite de la statue.

Il n'est pas nécessaire de prouver longuement que cette statue n'est pas un portrait de Tibère, puisque la tête en est certainement moderne. L'aigle sculpté sur la plinthe pourrait faire croire que nous sommes ici en présence d'une image de Jupiter. Toutefois la disposition de l'himation et la pose des bras ne se retrouvent, telles qu'elles sont ici, dans aucune statue authentique de ce dieu; elles sont au contraire habituelles dans les portraits (voir par exemple n. 637). Il est donc possible que cette statue représente en réalité un empereur romain, assimilé en quelque sorte à Jupiter au moyen de l'aigle ajouté sur la plinthe (cf. n. 305).

Nibby p. 43 n. 7. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 148 n. 14.

902 (8) **Statue de Méléagre.**

Restaurations: la tête avec le cou et la partie de la poitrine que ne recouvre point la chlamyde, le bras droit, les doigts de la main gauche, un morceau de la partie flottante de la chlamyde, la jambe droite presque tout entière; dans la lance la pointe et le bas de la tige (à partir de la main gauche); dans le chien la tête, le cou, les deux pattes de devant, en outre la partie antérieure de la plinthe.

Cette statue reproduit le même original en bronze que la statue du Vatican n. 133. Mais, tandis que l'auteur de cette dernière s'est efforcé de rendre son modèle le plus fidèlement possible et même n'a pas craint, pour atteindre ce but, d'ajouter à son œuvre plusieurs appuis d'un effet très désagréable, dans la réplique de la villa Borghèse au contraire plusieurs détails ont été modifiés, afin que la statue pût passer du bronze au marbre sans que les mêmes expédients fussent employés. Le bras gauche se trouve plus près du corps; la partie flottante de la chlamyde s'écarte moins de ce bras; elle n'a besoin d'aucun soutien. En outre le corps est plus trapu. Il est difficile de dire quelle est celle des deux répliques qui, sous ce dernier rapport, reproduit plus fidèlement l'original. Ce qui est certain en tout cas, c'est que la souplesse, nécessaire à un chasseur alerte et exprimée avec tant de vigueur dans la statue du Vatican, a été singulièrement atténuée dans l'exemplaire de la villa Borghèse.

Nibby, p. 43 n. 8. Ann. dell' Inst. 1843 Tav. d'agg. I, p. 258—260.

903 (9) **Statue d'Auguste.**

La tête est rapportée, mais elle est bien antique et appartient à la statue. Restaurations: le nez, des morceaux de la draperie, l'avant-bras droit avec la coupe, la main gauche avec le rouleau.

Cette statue représente non pas, comme on le croit d'habitude, Caligula, mais Auguste. La toge ramenée sur le derrière de la tête prouve que l'empereur est ici dans l'attitude d'un prêtre qui offre un sacrifice (cf. n. 319). Le restaurateur a donc eu raison de lui mettre une coupe

dans la main droite. La main gauche ne tenait probablement aucun attribut.

Nibby T. 10, p. 40—44. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 p. 32 n. 25.

Au-dessus de la porte percée dans le mur du fond:

904 (20) **Plaque de frise, représentant des scènes bachiques.**

Sur les bas-reliefs d'un excellent travail qui décorent cette plaque de marbre on voit à gauche un jeune Satyre qui joue de la syrinx, assis sur un rocher que recouvre une nebris; un de ses compagnons, plus âgé et barbu, s'approche de lui, et tient un tambourin (tympanon) dans sa main gauche levée. A droite un Satyre et une Bacchante sont occupés à nettoyer une statue de Bacchus (Dionysos) barbu, vêtue d'un long chiton et d'un manteau bien ajusté. Le Satyre fait couler de l'eau d'un vase dans un grand bassin; la Bacchante de sa main droite renversée tient une éponge au-dessus de bassin, et touche de la main gauche la joue de la statue. Cette plaque de marbre faisait partie d'une frise qui représentait des scènes bachiques. Nous avons conservé de cet ensemble plusieurs autres fragments, que le restaurateur moderne a réunis tout à fait arbitrairement, comme nous le savons grâce à d'anciens croquis. Ces fragments se trouvent encastrés dans la base du Satyre n. 900 (4), dans celle du Bacchus (Dionysos) n. 907 (15), et dans l'une des parois de la pièce qui existe à gauche du Salon, au-dessus du Pluton n. 942 (9).

Le n. 904 (20) et le fragment encastré dans le mur au-dessus du Pluton sont inédits. Pour les deux autres voir Nibby T. 9, p. 41, p. 51. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 525 n. 3. Les croquis seront publiés prochainement par M. Kern (Römische Mittheilungen V 1890 p. 70).

905 (11) **Statue colossale de Satyre.**

Ce qui prouve que cette statue représente un Satyre, c'est qu'il s'est conservé au bas du dos l'amorce d'une petite queue. Le torse seul est antique; aussi est-il im-

possible de déterminer avec précision le motif original de la statue.

Nibby, p. 125 n. 4.

906 (14) **Tête colossale d'Hadrien.**

C'est probablement le même morceau qu'une tête qui se trouvait jadis au palais Borghèse.

Comme le n. 298, cette tête est un des meilleurs portraits idéalisés de l'empereur Hadrien.

Nibby, T. 12, p. 49. Cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst VII 1 § 21. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI p. 195. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 p. 112 n. 37, p. 119.

907 (15) **Bacchus (Dionysos) colossal.**

Il n'y a de certainement antique que le torse, peut-être aussi la cuisse gauche et la moitié supérieure de la cuisse droite. On ne peut donc pas savoir si le dieu s'appuyait réellement avec le bras gauche sur un tronc d'arbre, comme l'a restitué l'artiste moderne; il serait tout aussi légitime de supposer que Bacchus (Dionysos) était soutenu par un Satyre, comme dans les nrs. 110 et 886.

Nibby, T. 11, p. 50.

En ce qui concerne le bas-relief encastré dans la base de la statue précédente, voir le n. 904.

908 (16) **Tête colossale d'Antonin le Pieux.**

Jadis au palais Borghèse.

Cette tête semble remarquable par son parfait état de conservation; mais elle a été tellement nettoyée qu'on la prendrait plutôt pour un buste moderne que pour une œuvre antique.

Nibby, T. 12, p. 51. Cf. Visconti, Mus. Pio-Cl. VI p. 203. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2 p. 142 n. 21, p. 149.

La première chambre à droite de la grande salle.

909 **Tronc d'arbre en marbre.**

Ce tronc d'arbre, qui paraît avoir été employé, comme l'exemplaire semblable n. 879, pour décorer un jardin,

porte plusieurs branches de chêne, dont quelques-unes sont chargées de glands. A l'extrémité supérieure on voit une corbeille avec deux pommes de pin.

910 (18) **Bas-relief, Diane protectrice des enfants** (Artémis Kourotrophos)?

Trouvé en 1760 dans la Tenuta di Torre Nuova (voir plus haut p. 135). Restaurations: un triangle du fond (derrière la nuque du personnage assis), le bout du nez des deux femmes, les pieds de droite du siège, le museau de l'animal, la partie inférieure de la bordure.

Ce bas-relief reproduit, à ce qu'il semble, une composition grecque créée vers la fin du Ve ou au commencement du IVe siècle av. J.-C., mais modifiée dans plusieurs détails par l'art hellénistique ou romain. Il représente une jeune fille, qui paraît être une vierge, assise et à laquelle une femme debout remet un poupon; sous le siège de la jeune fille est couché un chevreuil ou un faon. La figure assise porte un bandeau étroit qui descend de l'épaule droite vers le côté gauche. On a vu dans ce bandeau le baudrier d'un carquois et par conséquent on a cru reconnaître, dans la jeune fille, Diane (Artémis), parfois vénérée comme protectrice des enfants *(kourotrophos)*. La déesse serait donc représentée recevant des mains d'une mère un enfant nouveau-né. Si cette hypothèse est juste, il faudrait supposer que l'original était un ex-voto dédié à Artémis Kourotrophos et que l'art postérieur en a fait un bas-relief décoratif. L'exécution des parties nues est élégante mais froide; les plis sont rendus d'une façon très minutieuse mais confuse; d'après ces caractères ce bas-relief ne peut être antérieur à l'époque d'Hadrien.

Winckelmann, Mon. ant. ined. II T. 71, p. 96. Visconti, Illustrazioni dei monumenti scelti Borghesiani II 9 p. 27. Nibby, T. 18, p. 63. Ann. dell' Inst. 1830 Tav. d'agg. G, p. 154—157. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 530 n. 6. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 177—182.

911, 912 (16, 12) **Deux statuettes, gamins des rues.**

Ces deux statuettes se trouvaient, à la fin du XVIIIe siècle dans le parc de la villa (Visconti, Sculture del Palazzo della villa Borghese detta Pinciana II, Rome 1796, p. 40); puis elles

furent transportées dans le magasin qui existe sous le Casino; enfin en 1889 elles furent placées dans le Musée. Dans les deux statuettes le nez est restauré; en outre au n. 16 le poing gauche caché sous le manteau, les pieds, la plinthe; au n. 12, l'extrémité inférieure de la draperie qui pend sur le bras gauche.

Ce qui prouve bien que les deux enfants représentés par ces statuettes appartiennent aux plus basses classes de la société, c'est le type commun de leurs visages, c'est le bonnet de feutre (pileus) porté par les gens de condition inférieure, c'est le vêtement composé, non point d'une tunique et d'un manteau, mais d'un simple manteau en étoffe grossière. Ces deux statuettes sont probablement des copies d'un excellent original de l'époque hellénistique. La vérité et le naturel, avec lesquels est rendue l'expression effrontée de ces deux visages au sourire matois, apparaissent avec beaucoup de netteté jusque dans les copies, qui ne sont exécutées qu'au point de vue de l'art décoratif.

La meilleure réplique de ce type se trouvait autrefois dans ce même Casino Borghèse; il fut transporté en 1806 à Paris, lorsque Napoléon eut acquis les sculptures qui ornaient cette villa (Visconti, Sculture del Palazzo della villa Borghese II stanza VI n. 2. Clarac III, pl. 334 n. 1165. Panofka, Asklepios und die Asklepiaden, dans les Philolog. und histor. Abhandlungen der Berliner Akademie 1845, T. VIII 3 p. 323). On ne saurait voir dans ces statuettes le démon Telesphoros (cf. n. 932), à cause du type commun et de l'expression effrontée de la physionomie.

913 (11) **Bas-relief, Ajax et Cassandre.**

Restaurations: le bout du nez et l'épaule gauche d'Ajax, le nez de Cassandre, en outre une bande de marbre à la partie supérieure gauche de la colonne qui se trouve derrière Ajax.

Ce bas-relief, d'une composition grandiose, représente Ajax entraînant violemment Cassandre qui implore et tient embrassée une statue de Pallas. L'immobilité inflexible de l'idole aux formes archaïques contraste avec les mouvements très vifs du jeune héros et de la vierge troyenne; ce contraste est d'un grand effet. Le sculpteur, si l'on en juge d'après la façon dont il a rendu les cheveux flottants de Cassandre et les divers vêtements, a

pris pour modèle une peinture; on pourrait alors songer à la Cassandre de Théon, un peintre dont les tableaux étaient remarquables, comme notre bas-relief, par la vigueur saisissante de la composition (cf. n. 348). Ce bas-relief doit être vu d'assez loin, parce que l'exécution en est un peu rudimentaire. Il était sans doute destiné à être placé très haut, et formait peut-être frise. Il est difficile de dire si les lettres S A gravées dans le champ sont antiques ou modernes, et s'il faut y voir le reste du nom CASSANDRA.

Nibby, T. 16, p. 61. Gerhard, Antike Bildwerke T. 27; Prodromus p. 272. Overbeck, Gallerie T. 27, 5, p. 651 n. 138. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 240 n. 12. Braun, Ruinen und Museen p. 532 n. 7.

914 (8) **Face latérale d'un sarcophage.**

Restaurations: dans l'Amour, la tête et presque toute la palme — l'attribut primitif semble avoir été un arc —; dans l'homme et dans la femme le bout du nez.

Comme nous le prouve un dessin conservé au cabinet des Estampes de Berlin, cette plaque de marbre formait la face latérale droite du sarcophage dit de Pasiphaé, sarcophage qui se trouvait jadis à la villa Borghèse et qui est actuellement au Louvre. Sur ce bas-relief on voit debout devant un temple un homme barbu entièrement vêtu, qui lève la main droite pour prier, et une vieille femme, qui tient dans ses deux mains une coupe remplie de fruits. Le temple paraît dédié à une divinité des eaux; car à l'intérieur de son fronton est représenté un Triton, qui souffle dans une trompette. Comme on peut s'en rendre compte en examinant les dessins qui ont été faits lorsque le bas-relief était mieux conservé, deux statues d'Amours se trouvaient devant les colonnes du temple; il n'en reste plus qu'une. Le sujet qui décore la face principale de ce sarcophage se rapporte au mythe de Pasiphaé; aussi a-t-on reconnu avec beaucoup de vraisemblance sur la face latérale, dont nous nous occupons, l'époux de Pasiphaé, Minos, accompagné d'une vieille femme, sans doute sa mère Europe, et offrant à Neptune (Poseidon) un sacrifice non sanglant. La scène

a peut-être été inspirée par les Crétois d'Euripide, tragédie dans laquelle Minos semble avoir été le prêtre mystique de Jupiter (Zeus) Idéen et en même temps un végétarien.

Nibby, T. 16, p. 59. Robert, Der Pasiphae-Sarkophag; 14. Hallisches Winckelmannsprogramm (Halle 1890) T. I, II 3, 3a, T. III, IV 3a, p. 14, p. 19 et suiv.

915 (5) **Statue de Vénus (Aphrodite).**

Restaurations: la tête, la main droite avec le pan du manteau qu'elle tient, la partie de l'avant-bras gauche qui dépasse la draperie, quelques morceaux de la draperie, le pied droit avec la partie du chiton qui le recouvre, quelques éclats du pied gauche, la plinthe.

Cette statue d'une exécution médiocre et mal conservée ne donne qu'une idée assez faible de la beauté du type qu'elle reproduit. Vénus (Aphrodite) porte un chiton en étoffe légère, qui laisse à découvert le sein gauche et à travers lequel on peut suivre toutes les formes de ce beau corps de jeune femme; de sa main droite gracieusement levée, la déesse tire au-dessus de ses épaules, par un geste charmant, son manteau, dont une des extrémités est enroulée autour du bras gauche, et qui tombe le long du dos sans couvrir le devant du corps. La main gauche tenait probablement une pomme. On suppose généralement que l'original de cette statue était une célèbre Vénus d'Alkaménès. Mais le style de la meilleure réplique de ce type, aujourd'hui au Louvre, semble trop sévère pour qu'on puisse attribuer l'original à l'école de Phidias.

Nibby, T. 15, p. 58. Braun, Vorschule T. 73. Pour le reste, voir Bernoulli, Aphrodite p. 87 n. 3. Cf. Gazette archéologique XII (1887) p. 250 et suiv., p. 271 et suiv. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 412—413. Athenische Mittheilungen XII (1887) p. 383, XIV (1889) p. 199 et suiv. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 72—73. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 118—121. Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I p. 45.

Deuxième chambre.

916 (2) **Hermès de Pan.**

Restauration: le bout du nez.

Cet hermès reproduit un type péloponnésien de Pan, type que nous avons déjà étudié au n. 389.

Nibby, T. 31, 1, p. 67. Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 521.

917 (3) **Face antérieure**, et, vis-à-vis, 918 (19) **Face postérieure d'un sarcophage, les travaux d'Hercule (Héraclès).**

La décoration de ce sarcophage reproduit un portique corinthien; sous chacun des arcs est représenté un des travaux d'Hercule (Héraclès). Cette décoration se continuait sur les faces latérales; ce qui le prouve, c'est qu'un pied s'est conservé derrière chacune des deux colonnes d'angle qui limitent la face antérieure; ces restes ne peuvent provenir que de deux figures d'Hercule sculptées sur les faces latérales. Il est impossible d'indiquer les parties restaurées; car le restaurateur, pour effacer toute différence entre les parties modernes et les parties antiques, a complètement retouché ces dernières. Sur la face antérieure, on voit les exploits suivants du dieu, représentés dans l'ordre que l'on trouve en général sur les sarcophages de cette espèce: le lion de Némée, l'hydre, le sanglier, la biche, les oiseaux du lac Stymphale. La face postérieure, placée en face, représente actuellement Hercule triomphant du taureau de Crète, vainqueur du Thrace Diomède et de la reine des Amazones; dans les deux groupes suivants on voit le héros luttant contre un dragon, ensuite contre un Centaure. D'habitude le combat d'Hercule contre les Amazones est suivi de sa lutte contre Géryon et de son aventure avec Cerbère; aussi doit-on supposer que les deux derniers groupes ou bien sont modernes ou bien ont été transportés des faces latérales à l'endroit où ils se trouvent actuellement. Le combat contre le dragon doit paraître d'autant plus suspect qu'on ne le retrouve sur aucun autre monument représentant les exploits d'Hercule. Sur les deux faces, le socle est orné de scènes de chasse.

Nibby, T. 19, 20, p. 68, p. 76. Cf. Ann. dell' Inst. 1864 p. 315—316.

Sur la face antérieure du sarcophage n. 917 (3) a été placée:

919 (4) **Couvercle de sarcophage, les Amazones à Troie.**

Les deux masques d'angle sont en grande partie au-

tiques; mais ils n'appartiennent pas au monument. Ce couvercle n'a aucun rapport avec le sarcophage d'Hercule, sur la face antérieure duquel il se trouve actuellement: ce qui le prouve, ce sont ses dimensions, c'est le sujet des bas-reliefs dont il est décoré, c'est le style différent de l'exécution. Les bas-reliefs du sarcophage, dont provient ce couvercle, représentaient sans doute quelque scène en rapport avec les motifs qui ornent le couvercle, par exemple le combat entre Achille et Penthésilée (cf. n. 144).

A gauche on voit l'entrée des Amazones dans Troie, au moment même où l'on y pleure la mort d'Hector. A l'extrémité gauche de la scène Andromaque est assise; elle regarde avec douleur le petit Astyanax, qu'elle tient sur ses genoux. Devant elle sont debout deux femmes qui pleurent, des servantes ou peut-être ses belles-sœurs; une vieille femme (Hécube?) toute courbée s'approche d'Andromaque par derrière; elle lève la main droite et semble lui faire une communication. Elle lui annonce sans doute l'arrivée des Amazones, épisode qui forme le sujet du tableau suivant à droite. Penthésilée, accompagnée d'une autre Amazone, et tenant par la bride son cheval de combat qui marche derrière elle, est reçue par Priam qui lui tend la main. Derrière Priam on voit debout quatre Troyens barbus et un autre plus jeune plongé dans une profonde douleur; en général et avec beaucoup de vraisemblance on reconnaît Pâris dans ce dernier personnage. Le groupe suivant se compose de deux femmes qui pleurent; l'une d'entre elles est assise, serrant contre son sein l'urne cinéraire d'Hector, tandis qu'un jeune homme vêtu du costume phrygien s'avance vers elle, et de sa main gauche tendue en avant lui saisit le menton, comme s'il voulait lui faire lever son visage penché vers la terre. On a voulu voir dans la femme assise Hécube, dans le jeune homme son dernier fils Polydoros. D'après une autre hypothèse ces deux personnages seraient de nouveau Andromaque et Pâris. La scène qui suit et qui est séparée du groupe précédent par une porte, représente sept Amazones qui s'arment pour le prochain combat. Celle qui est debout le plus près de la porte, et à laquelle une de

ses compagnes met son bouclier, paraît être la reine Penthésilée.

Robert, Die antiken Sarcophag-reliefs II T. XXIV 59, p. 66.

920 (8) **Groupe, Amazone foulant deux guerriers sous les pieds de son cheval.**

Sont certainement restaurés: dans l'Amazone, la partie antérieure du cimier du casque, le bout du nez, la main droite avec la hache de combat, le bras gauche; dans le cheval, l'oreille droite, les parties de la bride qui pendent librement, la queue; dans le guerrier étendu par terre sous le cheval, le bras droit, la moitié inférieure de la jambe gauche avec le pied; dans l'autre guerrier, le devant du cimier du casque, le bras gauche et le bas de la jambe gauche sauf le pied.

L'Amazone, qui vient de renverser le guerrier déjà étendu sous son cheval, cherche à frapper de la main droite un second guerrier, qui est tombé sur le genou droit entre les pattes de devant du coursier. L'Amazone, comme le guerrier qui se trouve devant elle, portait un bouclier au bras gauche; le guerrier le levait en l'air, pour garantir sa tête. Il est impossible d'étudier en détail le style de cette sculpture, parce que le restaurateur en a retouché les parties antiques, après les avoir nettoyées avec des acides. Toutefois ce groupe, par l'ensemble des formes comme par les dimensions des personnages, rappelle ces fameuses statuettes en marbre, qui se rattachent au cycle de statues donné aux Athéniens par le roi Attale I (cf. n. 385). On a donc prétendu reconnaître dans le marbre de la villa Borghèse la copie d'un groupe emprunté à cette partie des ex-voto de Pergame, qui représentait le combat des Athéniens et des Amazones. Mais ce qui nous empêche d'admettre cette hypothèse, c'est le type commun des deux guerriers, et la peau d'animal qui recouvre la tête de celui qui est renversé sous le cheval. Un artiste grec n'aurait jamais représenté sous des traits si grossiers et avec une coiffure barbare des Athéniens luttant contre des Amazones.

Jahrbuch des archäol. Instituts II (1887) T. 7, p. 77—85. Cf. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 1246. Revue archéologique XIII (1889) p. 15. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 128.

921 (19) **Couvercle de sarcophage.**

Restaurations: les deux masques des angles, le bord du bas-relief voisin du masque de gauche (par rapport au spectateur), le bras droit de la femme assise sur l'épaule du géant qui est agenouillé, la tête et le bras droit — sauf la main — de la femme qui vient ensuite et qui est presque entièrement nue, l'avant-bras gauche et la lance de Pallas; dans la jeune fille qui est debout à droite de Jupiter, la tête, les deux avant-bras, la boîte qu'elle porte; à l'extrémité droite du bas-relief, tout près de l'angle, dans la femme qui s'avance à l'arrière-plan entre les deux déesses, le haut du corps avec la tête et le bras gauche.

L'on a déjà tenté plusieurs fois d'interpréter les bas-reliefs qui décorent ce couvercle de sarcophage; parmi ces explications, la plus satisfaisante est celle qui a été donnée le plus récemment, et d'après laquelle le sujet ici représenté est la naissance d'Apollon et de Diane (Artémis). Dans ce cas, voici comment il faudrait interpréter les trois scènes qui forment l'ensemble de la décoration: à gauche on voit Latone (Lèto), errant à l'aventure et cherchant un pays où elle pourra donner naissance aux enfants qu'elle porte dans son sein. Sur l'épaule d'un géant agenouillé, que l'on considère comme une personnification de la mer Egée, est assise la nymphe de Délos, qui tend les deux bras vers Latone et la supplie d'aborder dans son île pour y accoucher. Tout à fait à gauche est représenté Kythnos, le dieu des montagnes de Délos. Il est assis entre deux arbres, dont l'un paraît être un laurier et l'autre un olivier; or le laurier et l'olivier ont une place dans la légende qui raconte la naissance des divins jumeaux. Quant au palmier, qui joue dans cette légende un rôle prépondérant, il était peut-être sculpté sur l'extrémité aujourd'hui brisée de la plaque de marbre. Dans la scène représentée à droite, on voit Iris, venue dans l'Olympe pour exhorter Eileithyia, la déesse des accouchements, à secourir Latone errante. La femme assise à gauche et dont le haut du corps est nu, paraît être Vénus (Aphrodite); la femme assise à droite et complètement vêtue, qui appuie sur une corbeille son avant-bras gauche, semble être Cérès (Démèter); ces deux déesses tiennent

une place importante dans le culte de Délos. La femme court vêtue, qui s'avance à droite vers les deux déesses, serait alors Iris; l'autre femme, que l'on voit s'éloigner au fond, serait Eileithyia. Au milieu du bas-relief nous devrions reconnaître Latone, présentant ses enfants à leur père Jupiter (Zeus) en présence de Minerve (Athéna). L'enfant, qui est debout à gauche devant le trône de Jupiter, est dans ce cas le petit Apollon; la fillette, que l'on voit debout à droite, est Diane (Artémis), déjà revêtue du court chiton qui la caractérise.

Archäol. Zeitung XXVII (1869) T. 16, 1—3, p. 21 et suiv.; dans cet article, not. 16, est citée toute la bibliographie antérieure du sujet. Cf. Hermes XXII p. 460—463. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 368—370. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 220 not. 6.

Troisième chambre.

922 (18) **Tête colossale.**

Restaurations: le nez, la plus grande partie des lèvres, le menton, les extrémités inférieures des boucles de cheveux qui tombent sur le cou, le buste.

Bien que le cou ait les formes d'un cou de femme et que le restaurateur moderne ait restitué un buste de femme, la tête paraît être bien plutôt celle d'un homme, si l'on en juge d'après la coiffure et d'après le bandeau qui entoure les cheveux. Elle reproduit sans doute un de ces types créés par l'art grec de basse époque, types d'éphèbes dans lesquels les sculpteurs, pour accentuer la délicatesse de la complexion, introduisaient des formes empruntées au corps féminin (cf. nrs. 328, 435). L'exécution dénote une époque avancée de l'empire. L'iris est représentée par un cercle complètement fermé tracé au ciseau; la pupille est figurée par une ellipse ouverte en haut.

923 (15) **Statue d'Apollon.**

Restaurations: le bras droit avec la manche qui l'enveloppe, le pied droit, la plus grande partie de la plinthe; dans le griffon, la partie antérieure du corps avec les ailes — toutefois la patte droite de devant est antique, et il s'est conservé une amorce de la patte gauche —, en outre la

queue; dans le trépied, le cercle supérieur orné d'acrotères, le cerf qui se trouve au-dessous moins les pattes, le haut de la lyre sculptée derrière le cerf, la plus grande partie des bandes circulaires horizontales, les pieds sauf les pattes terminées par des griffes, la tête et la queue du serpent. La tête qui a été adaptée à la statue au moyen d'un cou moderne est bien antique, mais elle n'appartient pas au corps (restaurations: le nez, quelques fragments des oreilles, le menton, les boucles de cheveux qui tombent le long du cou).

Cette statue semble être la copie d'une antique idole d'Apollon, copie modifiée dans l'esprit de l'art postérieur. Elle présente une certaine parenté avec le n. 392. Mais les formes y ont dans leur ensemble moins de raideur, et le griffon s'y trouve en relation plus étroite avec le dieu, qui le serre contre lui du bras gauche. Il est impossible de déterminer quelle était la pose primitive du bras droit, et quel attribut il tenait. L'exécution est soignée et ne manque pas de finesse.

Nibby, T. 32 p. 107. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 177 n. 1; Atlas XXI 28.

924 (13) **Statuette, enfant jouant avec un oiseau.**

Restaurations: l'avant-bras gauche avec l'aile droite de l'oiseau, les jambes de l'enfant, la queue de l'oiseau, le tronc d'arbre, presque toute la draperie qui le recouvre, la plinthe.

Cette statuette reproduit un excellent original, créé probablement à l'époque hellénistique (cf. nrs. 911, 912). Le plaisir, avec lequel l'enfant se livre à son jeu cruel, est rendu sur son visage avec autant d'humour que de naturel.

Visconti, Illustrazioni dei monumenti scelti Borghesiani II 29 p. 67.

925 (19) **Statuette, enfant enchaîné.**

Restaurations: la main droite sauf un morceau de l'index et du pouce, la moitié inférieure de l'avant-bras gauche avec la main et le pan de la draperie qu'elle tient, la jambe droite depuis le milieu de la cuisse, le bas de la jambe gauche, les pieds, le tronc d'arbre, la plinthe.

L'art antique aimait à représenter l'Amour enchaîné en punition de ses espiègleries et condamné à quelque

dur travail; il donnait souvent la même attitude à des enfants ordinaires. Notre statuette appartient à cette dernière catégorie. L'enfant est debout tout en larmes; de la main droite il essuie les pleurs qui coulent de son œil droit. La chaîne qui pend le long de sa jambe gauche se rattache en haut à une ceinture qui entoure le ventre, en bas à un anneau placé au-dessus de la cheville. La main gauche tenait peut-être un outil, pioche ou pelle reposant sur le sol.

Visconti, Illustrazioni dei mon. Borgh. II 30 p. 67. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 547 n. 19. Ann. dell' Inst. 1866, p. 85. Birt, De Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) p. XXII, p. XXIX.

926 (8) **Tête de jeune femme.**

Restaurations: l'arcade sourcilière droite, le nez, un morceau de la lèvre inférieure, le buste.

Ce beau type a été probablement créé vers la fin du Ve siècle; on a prétendu qu'il ressemblait au type de Sappho (n. 789) et l'on voit en général dans cette tête un portrait de la poétesse. Mais cette ressemblance se borne à une certaine analogie de style; car les formes et l'expression des deux visages sont tout à fait différentes. Dans le type dont nous nous occupons ici, le visage est plus allongé et la physionomie plus douce que dans le type de Sappho. En outre l'expression langoureuse est plus accentuée dans le regard noyé des yeux de forme ovale qui sont à moitié fermés. L'étroit bandeau, qui fait trois fois le tour de la tête, est la marque d'une toilette fort soignée, tandis que le bonnet de Sappho donne plutôt l'impression d'une tenue négligée. Les petites boucles de cheveux qui sortent sous le bandeau sont disposées fort coquettement. Tous ces détails conviendraient parfaitement à Vénus (Aphrodite). De nombreuses répliques prouvent que ce type jouissait d'une certaine vogue. Cf. n. 930.

Deux répliques se trouvent à Corneto, dans le Musée municipal, une troisième dans la collection de sculptures de M. Karl Jacobsen, une quatrième chez M. Barracco; enfin le duc de Poggio Nativo en possède un excellent exemplaire.

927 (3) **Groupe en marbre, servant à la décoration d'un jardin; scène de la vie qu'on mène sur le rivage de la mer.**

Restaurations: dans l'homme qui est assis sur le rocher, la tête, la partie inférieure du bras droit, le devant de la partie inférieure du bras gauche, les deux mains avec la coquille. Des deux hommes qui étaient debout derrière lui, ne se sont conservés que quelques morceaux des pieds; de la chèvre qui est placée le plus haut, les sabots. Dans les autres chèvres plusieurs fragments sont restaurés.

Ce marbre décorait, comme le n. 170, un de ces petits jardins situés dans les péristyles des maisons romaines; l'ouverture, qui est ménagée presque au milieu de la face antérieure, renfermait une conduite de laquelle jaillissait un jet d'eau. La décoration trahit un mélange d'éléments plastiques et de formes empruntées à la peinture; l'art hellénistique usa de ce procédé avec une certaine modération; mais à l'époque gréco-romaine on l'appliqua de plus en plus et sans aucune mesure. Le rocher, qui forme le noyau de ce groupe, est baigné à sa partie inférieure par des vagues marines traitées dans le style de la peinture, et sur lesquelles se balancent deux barques, portant chacune deux personnages. L'un des hommes qui se trouvent dans la barque de gauche cherche à atteindre un poisson avec un trident. Au-dessus de cette barque est assise une femme, qui tient une rame de la main droite et qui appuie sa main gauche sur un dragon marin; c'est ou bien la déesse de la mer, Amphitrite, ou la personnification de l'élément liquide, Thalatta; en face d'elle, au-dessus de la barque de droite, on voit le dieu d'un fleuve, personnage barbu qui tient dans la main droite une branche de roseau, et dont le coude gauche est appuyé sur une urne, d'où l'eau douce coule dans la mer. Sur le rocher est assis un pêcheur, reconnaissable aux objets placés près de lui, une ligne et une corbeille pleine d'animaux marins. Il est douteux que le restaurateur ait eu raison de lui mettre dans les mains une coquille ouverte qu'il regarde; rien ne nous empêche de croire que ce pêcheur examinait quelque objet précieux qu'il

avait retiré de la mer. Les personnages qui s'approchent du pêcheur par derrière ont été eux aussi restaurés en pêcheurs; mais il est beaucoup plus probable que c'étaient des pâtres; car on ne peut pas admettre que les chèvres qui grimpent tout autour sur le rocher ne soient pas surveillées par un ou plusieurs bergers. Comme dans les idylles et dans les épigrammes idylliques les bergers et les pêcheurs sont maintes fois mis en rapport les uns avec les autres, il faut supposer ici que les bergers sont descendus de la montagne, pour observer ce que fait le pêcheur.

Galerie.

Les sculptures en pierres de couleurs variées qui se trouvent dans cette galerie richement décorée, et parmi lesquelles les bustes en porphyre des onze premiers empereurs attirent surtout l'attention, sont des œuvres de la fin du XVI[e] ou du commencement du XVII[e] siècle. Les marbres antiques placés dans les niches présentent peu d'intérêt; ce sont des statues insignifiantes aussi bien par le motif que par l'exécution, et en outre elles ont été presque toutes fortement restaurées. On peut cependant jeter un coup d'œil sur l'une d'entre elles, qui occupe la niche creusée dans le mur du sud.

928 (41) **Jeune fille avec un dauphin.**

Restaurations: la tête avec le cou, l'avant-bras droit — mais la main est antique —, quelques fragments des pieds.

Comme dans la gueule du dauphin, sur la queue duquel la jeune fille tient sa main droite posée, se trouve une ouverture qui devait jadis contenir un tuyau, il est évident que cette statue a décoré une fontaine. Le chiton laisse transparaître les formes de la poitrine; les plis de la draperie sont abondants, mais disposés avec une certaine recherche; tous ces détails dénotent un original de l'époque hellénistique. Il n'y aucune raison pour voir dans cette statue, comme on le fait d'habitude, une image de

Thétis. Il est probable que l'original portait, à la place qu'il occupait, le nom de la nymphe, dont les eaux alimentaient la fontaine qu'il décorait.

Nibby, T. 23 p. 91. Clarac IV, pl. 593 n. 1296. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 248 n. 39. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 90 n. I b.

Chambre de l'Hermaphrodite.

929 (16) Tête de femme, de style archaïque.

Restauration: le bout du nez. Le buste est antique, mais ne faisait pas partie du même monument. Comme d'après les gardiens la tête provient d'Anzio, il est probable qu'elle est précisément l'exemplaire cité dans le Bull. de l'Inst. 1834 p. 107, et trouvé entre Nettuno et Astura.

Cette tête fait l'impression d'une œuvre originale. Comme la ligne du profil est très individuelle, on y voit en général un portrait. Mais il faut se rappeler que les artistes de la période archaïque, lorsqu'ils créaient un type idéal, serraient la nature de beaucoup plus près qu'on ne le fit plus tard pendant la période où l'art se développa librement. Nous n'avons aucun indice qui nous permette d'attribuer cette tête à une école déterminée. Outre le caractère individuel du profil, ce qui la distingue surtout, c'est la coiffure aussi élégante que compliquée, les yeux fendus en amandes, la bouche légèrement ricanante, et la fossette creusée sous la lèvre inférieure.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 137.

930 (9) Tête de jeune femme.

A été fortement nettoyée. Restaurations: le bout du nez, tout le derrière de la tête ainsi que le bonnet qui le recouvre. Le buste est antique, mais n'appartient pas au monument.

Cette tête reproduit le même type que le n. 926; mais elle est traitée plus librement. Le restaurateur a eu tort de mettre un bonnet sur le derrière de la tête. Ici comme dans le n. 926 la coiffure se composait d'un bandeau qui faisait trois fois le tour de la tête.

Nibby T. 31 p. 105. Cf. Abhandlungen d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften VIII (1861) p. 722 not. 66.

931 (7) **Hermaphrodite endormi.**

Restaurations, faites par le sculpteur Bergondi: la tête avec le cou, le coude droit, la main gauche, le bas de la jambe gauche à partir de la draperie, le pied gauche, dans le pied droit le talon et les doigts avec le morceau du drap que touchent les doigts, le matelas.

Pour apprécier ce motif comme il le mérite, il faut l'étudier dans des répliques mieux conservées, en particulier dans une statue qui se trouvait jadis à la villa Borghèse et qui est maintenant au Louvre, et dans une autre statue qui a été découverte à Rome lors de la construction du théâtre Costanzi (n. 969). L'Hermaphrodite, comme on le reconnaît à sa pose et à d'autres indices, est représenté rêvant à des jouissances voluptueuses. C'est une des créations les plus sensuelles de l'art antique. Ce qui augmente encore l'attrait séducteur de cette statue, c'est que dans les formes du corps l'élément féminin est presque exclusivement mis en relief, et que la chair tendre du dos et des fesses est traitée avec un véritable raffinement. D'après tous ces caractères, l'original de l'Hermaphrodite ne peut pas être antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand. On a cru que cet original était le célèbre Hermaphrodite de Polyklès, cité par Pline (n. h. 34, 80); cet artiste vivait au IIIe ou au IIe siècle av. J.-C. Mais cette opinion ne saurait être adoptée à cause de la matière même de notre statue. L'Hermaphrodite de Polyklès était en bronze. Au contraire le motif de notre statue paraît avoir été conçu pour être exécuté en marbre; car le marbre permet de rendre les formes avec beaucoup plus de morbidesse que le bronze; c'était la matière la plus propre à exprimer cette grâce voluptueuse que l'artiste voulait donner à son œuvre.

Visconti, Illustr. dei mon. scelti Borghesiani I T. 27. Nibby, T. 29 n. 99. Cf. Ann. dell' Inst. 1882 p. 250 a. — Sur la réplique du Louvre: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1481. — Sur l'exemplaire du théâtre Costanzi, voir notre n. 969.

La Chambre suivante qui fait le coin du bâtiment.

932 (24) **Esculape (Asklèpios) et Télesphoros.**

Restaurations: dans Esculape, le nez, le bras droit, le bâton entouré de serpents sauf l'extrémité inférieure, la main gauche avec la coupe; dans Télesphoros, la tête. L'épiderme du marbre a été très maladroitement nettoyé.

La tête d'Esculape (Asklèpios) a une expression douce et d'une finesse légèrement affectée; c'est là un caractère propre à certains types créés par la seconde école attique (cf. nrs. 266, 662). Auprès de lui se tient debout Télesphoros, représenté comme d'habitude sous les traits d'un enfant qu'enveloppe un épais manteau muni d'un capuchon. Télesphoros était regardé jadis comme le démon de la guérison; on a soutenu, récemment, qu'il personnifiait plutôt les oracles d'Esculape, envoyés sous forme de songes aux personnes qui dormaient dans ses sanctuaires.

Beschreibung Roms III 3 p. 253 n. 15. Braun, Ruinen und Museen p. 551 n. 24. Pour Télesphoros, voir Bull. de correspondance hellénique XIV (1890) p. 595—601; Athen. Mittheil. XVII (1892) p. 241.

933 (13) **Femme portant un bassin.**

Restaurations: le nez, le menton, les deux bras avec le bassin — toutefois cette dernière restitution est justifiée par une trace d'amorce visible au-dessus du genou gauche —, la partie antérieure du pied droit.

Cette statue reproduit le même original que la statue du Vatican n. 210; elle aussi devait servir à la décoration d'une fontaine. Elle a conservé sa tête antique; le type n'en est pas le même que celui de la tête adaptée à la statue du Vatican; ce qui prouve une fois de plus que dans cette dernière la tête et le corps sont étrangers l'un à l'autre.

Beschreibung Roms III 3 p. 252 n. 8.

934 (12) **Trois femmes soutenant un vase.**

Ce groupe en marbre n'est mentionné ici que parce qu'il n'a aucun rapport avec le style antique et doit par conséquent étonner au plus haut point le spectateur. Toutefois cet étonnement disparaît lorsque l'on constate qu'il

s'agit d'un travail presque entièrement moderne sans la moindre valeur. Les trois femmes ont été placées par le restaurateur sur un antique chapiteau orné de feuillage, qu'il a retourné, et qui n'a évidemment aucune relation avec ces trois personnages. Le noyau des trois statues est antique; mais elles ont été complètement retouchées par une main moderne. On s'explique alors aisément pourquoi chacune des têtes a un type individuel fort déplaisant: l'une des femmes est une jeune fille; la seconde est une femme dans la force de l'âge; la troisième a le visage ridé d'une vieille: en associant ces trois types différents, le restaurateur a voulu sans doute symboliser les trois âges de la vie humaine. Le chapiteau orné de feuillage, entouré de masques barbus et couronné d'une pomme de pin, que portent les trois femmes, est complètement moderne.

Nibby, T. 36 p. 122 n. 1. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 252 n. 7.

935 (2) **Statue de Pallas.**

Restaurations: le bras droit avec la plus grande partie de la manche droite, le bras gauche depuis le biceps et la main gauche avec le morceau du bouclier sur lequel elle repose, le devant de la cuisse droite, les doigts du pied droit avec le coin de la plinthe qui se trouve au-dessous, une grande partie du bouclier, la tête du serpent. La tête placée sur la statue est antique, mais n'appartient pas au corps.

On est parti de cette idée, que cette statue se rattache à l'Athéna Parthénos de Phidias, et l'on en a conclu que le bras droit penché et tendu en avant devait porter une Victoire (Nikè) (cf. n. 870). Cette opinion n'est pas exacte. Il est beaucoup plus probable que le bras droit était levé et s'appuyait sur une lance, comme dans toutes les statues analogues. Si l'on examine de près le fragment de la manche droite qui s'est conservé du côté du dos, on constatera sans le moindre doute que toute autre restitution est impossible. Ce qui prouve en outre que le bras droit était levé, c'est d'une part la direction que suivent les plis du chiton; c'est d'autre part l'épaule droite un peu plus haute que l'épaule gauche; c'est l'égide, qui glissant

de l'épaule, vient effleurer le cou; c'est enfin la direction donnée par le sculpteur à l'appui placé sur le côté droit de la statue pour réunir le bras au corps.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T. I, II, p. 1—17, 1866 T. I 1—3, p. 40—43. Pour tout le reste, voir Arch. Zeitung VII (1867) p. 25—26.

Chambre dite Chambre égyptienne.

936 (2) **Statuette d'une Bacchante dansant.**

Restaurations: le bras droit, dans la main gauche le pouce et l'index avec l'objet recourbé qui se trouve placé entre ces deux doigts, la partie inférieure du manteau qui tombe derrière les jambes, les pieds, le tronc d'arbre, la plinthe. La tête, dont le nez est restauré, a été replacée sur le corps, mais elle est bien antique et appartient à la statuette.

Le gracieux motif de la statuette est le même que celui du n. 793. Toutefois la position des extrémités a été changée. L'on reconnaît sans la moindre hésitation que la main gauche tenait un attribut en bronze ou en bois, par exemple un thyrse; ce détail est important pour la restitution du bras qui est penché dans la statuette n. 793.

Clarac IV, pl. 775 n. 1934. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 552 n. 26.

937 (4) **Statue de Pâris (?).**

Restaurations: la main droite avec la pomme, le bas des deux jambes avec les pieds, l'extrémité inférieure de la draperie qui tombe derrière la jambe gauche, le tronc d'arbre, la plinthe. La tête (restauration: le nez) placée sur la statue est antique et paraît appartenir au corps; mais elle a beaucoup souffert par suite d'un nettoyage maladroit.

Pour pouvoir considérer cette statue comme une image de Pâris, il faut admettre que la tête est antique et qu'elle appartient au corps. Le fils de Priam serait alors représenté au même moment de sa vie que dans la statue du Vatican n. 382, c. à d. au moment où il juge la beauté des trois déesses debout devant lui. Mais sa disposition d'esprit serait toute différente. Dans la statue

du Vatican, Pâris regarde rêveusement devant lui; la tête ajoutée à l'exemplaire Borghèse dénote tout à la fois et l'attention qui convient à un juge et une certaine inquiétude; il semble que le jeune homme ne se décide qu'à contrecœur à prononcer la sentence fatale.

Beschreibung Roms III 3 p. 254 n. 4. Braun, Ruinen und Museen p. 552 n. 25.

938 (17) **Statue de femme drapée.**

Restaurations: le haut du buste, la main gauche et l'avant-bras droit avec les parties voisines de la draperie, deux doigts du pied droit. La tête (restauration: les deux boucles qui tombent le long du cou) est antique, mais elle a été fortement nettoyée et n'appartient pas à la statue. Elle est trop petite par rapport au corps; elle lui est rattachée par un morceau de buste moderne, qui s'étend depuis le bas du cou jusqu'un peu au-dessus du col du chiton.

Cette statue présente les mêmes particularités que le n. 889 et paraît être, elle aussi, une œuvre originale de l'art du Péloponnèse, antérieur à Polyclète. Le type archaïque de la tête rappelle le n. 929.

Beschreibung Roms III 3 p. 254 n. 14. Römische Mittheilungen II (1887) p. 55.

La chambre suivante qui fait le coin du bâtiment.

939 (3) **Statue d'homme assis, restaurée en Mercure (Hermès).**

Sont modernes: le bras droit avec le plectre, le bras gauche avec la partie du manteau qui le recouvre, la lyre et la draperie qui retombe sur elle. Toutefois le morceau d'étoffe qui se trouve immédiatement au-dessous de la lyre est antique, et le repli qui est visible à l'extrémité supérieure de ce pan d'étoffe nous prouve qu'un objet était appuyé sur la draperie qui recouvre le siége. La tête, placée sur la statue (restaurations: le pétase tout entier, le nez, le menton) est antique mais n'appartient pas au corps; elle lui est réunie par un cou moderne, et son exécution est moins finie.

Il est inutile de réfuter longuement l'opinion d'après laquelle cette statue représente Mercure (Hermès) s'appuyant sur la lyre inventée par lui: car la tête placée sur le corps par le restaurateur moderne est étrangère à la

statue. Ce n'est pas non plus une image d'Apollon, comme on l'a prétendu récemment, en admettant sans raison que la lyre était antique; les parties de la statue qui se sont conservées ne fournissent aucun indice, qui nous permette de décider si la main gauche s'appuyait sur une lyre ou sur un autre objet, comme par exemple un rouleau. En outre le corps est trop musculeux pour appartenir à un type d'Apollon créé par l'art libre.

Nibby, Mon. scelti della villa Borghese T. 38 p. 124. Braun, Vorschule T. 95. Cf. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 207 n. 12.

940 **Groupe, Bacchus (Dionysos) et une jeune fille.**

Restaurations: dans le personnage assis, la main droite sauf le pouce et l'index; dans la jeune fille, le bras droit, un morceau de la main gauche avec l'index et le doigt du milieu, l'oiseau excepté la queue. Les deux têtes sont antiques; toutefois on peut se demander si elles appartiennent bien aux deux statues; car chacune d'elles est réunie à son corps par un cou moderne. Dans la tête de Bacchus adaptée au corps de l'homme, sont restaurés le nez, le menton, des fragments de la couronne, les deux boucles de cheveux qui tombent le long du cou; dans la tête de la jeune fille, le nez est moderne.

L'homme assis, si l'on en juge d'après la forme de son corps, paraît bien être Bacchus (Dionysos), quoique l'on ne puisse pas affirmer avec certitude que la tête appartienne véritablement à la statue. Ce groupe représenterait alors Bacchus et une toute jeune fille: celle-ci, debout auprès de lui, laisse tomber son petit bras droit sur la cuisse du dieu, tandis que lui-même appuie sa main gauche sur l'épaule de l'enfant. Dans la main gauche, elle tient son jouet favori, un oiseau. Ce groupe est unique dans son genre et pour cette raison fort difficile à expliquer. Les bas-reliefs de sarcophages et d'urnes cinéraires (cf. n. 432) expriment fréquemment cette idée, que les défunts menaient en compagnie de Bacchus une existence bienheureuse; ce rapprochement n'est peut-être pas inutile pour l'interprétation de notre groupe: placé sur le tombeau d'une jeune fille, ce groupe exprimerait l'intimité qui règne entre la défunte et le dieu qui répand le bonheur. Mais ce qui reste inexplicable, c'est que le

sculpteur ait placé la jeune fille comme une statue sur une base carrée.

Nibby, T. 42 p. 136. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 257 n. 20. Braun, Ruinen und Museen p. 552 n. 27.

941 (13) **Statue d'homme assis.**

Restaurations: l'épaule et le bras gauches avec la draperie qui les recouvre, la main droite avec le rouleau, le pied droit, le devant du pied gauche, la plinthe. La tête (restauration: le nez), qui est réunie au corps par un cou moderne, est antique, mais n'appartient pas à la statue. Elle en diffère aussi bien par la qualité du marbre que par le caractère de l'exécution.

Il est inexact que la tête soit, comme on le croit en général, un portrait de Périandre. Le visage ne ressemble en rien à celui de l'hermès qui représente l'homme d'état corinthien (n. 278), hermès désigné par une inscription; il rappelle beaucoup plutôt un portrait dans lequel on a vu récemment, non sans vraisemblance, une image de Thucydide. La statue antique, sur laquelle le restaurateur a placé cette tête, représente un homme assis, dans l'attitude et le costume habituels de Jupiter, sur un siége orné en avant de griffes de lion et décoré de griffons sur les deux faces latérales. Ce qui prouve que cette statue est un portrait, c'est l'aspect individuel du corps et en particulier de la chair, qui manque de fraîcheur. La main gauche s'appuyait évidemment sur un sceptre. Il est impossible, pour deux raisons, d'admettre que nous soyons ici en présence d'un Romain. D'abord lorsque l'art gréco-romain prêtait à une statue assise la pose de Jupiter, il avait l'habitude de donner une forme idéale au corps; les exceptions à cette règle sont tout à fait isolées (cf. n. 303). En outre aucune œuvre de cette période n'est traitée avec la finesse et le naturel, que l'on peut observer dans notre statue, bien qu'elle ait été très endommagée par le nettoyage (cf. n. 221). Il est donc très probable que ce portrait est celui d'un souverain hellénistique dans l'attitude de Jupiter assis.

Nibby, T. 40 p. 134. Clarac V, pl. 848 n. 2141. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 15. Braun, Ruinen und Museen p. 557 n. 32. — Sur le portrait de Thucydide, voir n. 492.

942 (9) **Statue de Pluton.**

Restaurations: l'avant-bras droit avec la coupe, l'avant-bras gauche avec le sceptre, la partie antérieure du pied droit avec le morceau de la plinthe qui se trouve au-dessous, la plus grande partie du dossier du siège. La tête placée sur la statue (rest.: le nez et la lèvre supérieure) représente certainement Pluton. Toutefois il n'est pas certain qu'elle appartienne au corps; car elle lui est rattachée par un cou moderne.

Chez Pluton comme chez Neptune (cf. nrs. 111, 667) nous trouvons le même air de famille que chez Jupiter. Mais la tête de Pluton a des formes moins majestueuses; l'expression de la physionomie est pensive et triste; ce dernier caractère est encore accentué par la disposition des cheveux qui tombent sur le front. En outre le souverain des Enfers est vêtu non-seulement du manteau, mais aussi du chiton. Cerbère assis auprès de son maître est représenté avec deux têtes de chien, l'une grande et velue, l'autre plus petite et ressemblant à celle d'un lévrier. Deux serpents sont enroulés autour de son corps.

Nibby, T. 39 p. 127. Braun, Vorschule T. 22. Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II 67, 853. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 620 Fig. 690. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 8. Braun, Ruinen und Museen p. 556 n. 31.

943 (8) **Statue de Satyre**, probablement d'après Praxitèle.

Restaurations: la tête, le cou, la main droite, les doigts de la main gauche, le pied gauche, peut-être aussi le pied droit, en tout cas quelques morceaux des doigts de ce pied, le tronc d'arbre, la plinthe.

Voir, pour ce type, notre n. 525.

Nibby, p. 126. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 7.

944 (1) **Statue de Satyre.**

Trouvée en 1824 sur le Monte Calvo (près de Rieti) en Sabine. Restaurations, exécutées sous la direction de Thorwaldsen: les bras avec les cymbales, la moitié inférieure de la jambe droite — toutefois le devant du pied est antique — et de la queue, le bas du tronc d'arbre avec le morceau de la tête et les parties voisines de la peau d'animal, le derrière et les bords de la plinthe.

Cette statue a été inexactement restaurée. Comme le prouvent plusieurs répliques du même motif, le Satyre,

au lieu de frapper des cymbales, jouait de la double flûte. D'ailleurs c'est seulement ainsi que peuvent s'expliquer certains détails de notre statue, par exemple les joues gonflées et le modelé de la bouche, qui nous prouve que dans chaque angle des lèvres pénétrait une flûte en bronze ou en bois. Le Satyre s'avance, tournant sur lui-même, tout en jouant, et d'un pas solennel; il allonge son corps et se dresse sur la pointe des pieds. Comme c'est fréquemment le cas pour les athlètes, les acteurs et les joueurs de flûte, son membre viril est attaché en haut; nous ne savons point si ce procédé avait une raison hygiénique ou esthétique. Cette statue reproduit un original en bronze: le nu est traité par arêtes vives; les poils sont stylisés; des appuis sont placés à la jambe droite, entre les deux jambes et au-dessous des pieds; ils nuisent au mouvement général de la statue, et leur présence ne peut se justifier que par les nécessités de la technique du marbre. L'attitude donnée au Satyre, le rendu de ses cheveux et de sa barbe témoignent de l'influence artistique de Lysippe (cf. n. 31); au contraire le style grandiose et encore assez sévère du corps rappelle les œuvres de la belle période du Ve siècle. L'original de notre statue paraît donc avoir été créé par un artiste qui vivait au début de la période hellénistique, et qui dans le modelé du nu s'inspirait des écoles artistiques antérieures.

Mon. dell' Inst. III 59, Ann. 1843 p. 266 et suiv. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 39, 463. Cf. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 94. Loewy, Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 28. Pour le reste, voir Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1427. — En ce qui concerne le membre relevé et attaché: Stephani, Compte-rendu pour 1869 p. 149 et suiv.

Le palais Spada.

Comme la bibliographie relative aux monuments qui se trouvent dans le palais Spada a été conscieusement réunie par Matz et v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom I—III (Leipzig 1881—82), je me contente de renvoyer le lecteur à cet ouvrage, et je n'ajoute que ce qui a paru après sa publication.

Au premier étage, dans les murs de la grande salle qui donne sur la cour, ont été encastrés:

945—952 **Huit bas-reliefs.**

Ces bas-reliefs furent découverts en 1620 lorsque le cardinal Verallo fit entreprendre la restauration de Saint Agnès hors les murs. Ils avaient été employés comme matériaux de construction dans l'escalier de cette église. Cf. Bellori dans Fea, Misc. I p. CCL n. 100. Arch. Zeitung XXXVIII (1890) p. 150 Anm. 32, p. 153. Les restaurations que ces bas-reliefs ont subies sont indiquées dans l'Archäolog. Anzeiger XXII (1864) p. 265*—266*, dans Matz et v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom III n. 3563—3570, et surtout avec beaucoup d'exactitude dans Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. III—X.

Ces bas-reliefs formaient un ensemble, peut-être avec d'autres morceaux aujourd'hui perdus; ils décoraient évidemment des sections de parois dans une salle ou dans un portique. Leur exécution est médiocre, tandis que la conception des motifs représentés est fort belle: ces monuments ne sont donc pas des originaux, mais des copies. Les modèles, dont leurs auteurs se sont inspirés, étaient selon toute apparence des bas-reliefs décoratifs de l'époque hellénistique. Suivant une tendance très marquée de la poésie de ce temps, le plus souvent les personnages mythologiques ne sont point représentés dans

des situations dramatiques mais dans des scènes de genre, dont les unes ont un caractère sentimental et dont les autres sont pénétrées d'un esprit tout idyllique. Le paysage du fond est traité avec un grand souci du détail et généralement avec beaucoup d'habileté. Quand ce paysage se compose de montagnes et de rochers, il forme comme un cadre autour des personnages; l'effet de la scène principale n'est en rien compromis par les détails accessoires (cf. surtout le n. 952). Sur trois bas-reliefs (nrs. 945, 948, 951) on voit à l'arrière-plan une chapelle rustique avec son arbre sacré: c'est là un motif qui devint populaire dans l'art comme dans la poésie à partir de l'époque hellénistique (cf. n. 743, 808).

Cf. Arch. Zeitung XXXVIII (1890) p. 145 et suiv. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, surtout p. 9—11.

A gauche 945 **Pâris et l'Amour.**

Restaurations: toute l'extrémité gauche de la plaque de marbre avec la partie antérieure de la vache courbée en avant, l'angle supérieur droit avec la tête de Pâris et le haut du corps de l'Amour (jusqu'un peu au-dessous des ailes), les deux bras et la jambe gauche de Pâris, le bras droit de l'Amour, la tête du chien; dans le bœuf couché, la tête sauf la corne gauche, le haut de la patte droite de devant, la patte droite de derrière, la queue.

Tout le haut de la scène est emprunté à une composition plus grande, que nous connaissons par un bas-relief du Musée Boncompagni (n. 893). Mais le sculpteur n'a pas su remplir avec le motif qu'il copiait tout l'espace dont il disposait; car le côté gauche de la plaque de marbre n'est occupé qu'insuffisamment par un sanctuaire rustique qui se trouve à l'arrière-plan, et par l'arbre sacré qui l'avoisine. Pâris est représenté au moment où il va prononcer son jugement entre les trois déesses. Il retourne la tête vers l'Amour, qui est debout derrière lui sur le rocher et qui lui conseille de donner à Vénus (Aphrodite) le prix de la beauté. Le bras droit de Pâris, qui est brisé, ne tenait pas une flûte; il a été inexactement restauré. Il est beaucoup plus probable que l'avant-bras était replié en arrière, sans tenir aucun attribut,

comme dans le n. 893, et que la main touchait légèrement la tête. Afin que cette plaque de marbre eût les mêmes dimensions que les autres morceaux qui lui font pendant, l'auteur de notre bas-relief a ajouté à la partie inférieure du tableau le troupeau de bœufs de Pâris.

Matz-Duhn III n. 3569. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. IX. Cf. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 157.

En face 946 **Dédale et Pasiphaé.**

Restaurations: toute l'extrémité gauche de la plaque de marbre, avec la plus grande partie du bras droit — toutefois la moitié antérieure de l'avant-bras est antique — et la jambe droite de Pasiphaé, ainsi que l'arrière-train de la vache (la ligne de cassure passe derrière la patte gauche de devant); en outre dans Pasiphaé, le bout du nez, le menton et la main gauche; dans la vache, la plus grande partie de la tête et la patte droite de devant; dans Dédale, la tête — sauf la lèvre inférieure, la barbe et un petit morceau de la nuque —, l'épaule gauche et le bras droit avec le manche de la scie, la jambe gauche, quelques petits fragments dans les pieds du siége, des morceaux plus considérables dans l'édifice qui se trouve à l'arrière-plan, tout le bord inférieur de la plaque de marbre.

Pour punir le roi de Crète, Minos, parce qu'il n'avait pas accompli un vœu qu'il avait fait, Neptune (Poseidon) inspira à son épouse Pasiphaé un amour insensé pour un beau taureau. Sur les ordres de la reine, Dédale fabriqua une vache en bois; Pasiphaé s'y cacha et put ainsi satisfaire sa passion contre nature. Notre bas-relief représente Dédale s'entretenant avec Pasiphaé, après avoir terminé son œuvre. Il est assis, dans le costume des ouvriers, sur un siège très bas; de la main droite il tient la scie, dont il s'est servi pour fabriquer la vache en bois; il lève la tête et la main droite vers Pasiphaé, comme s'il lui expliquait le mécanisme de la vache de bois qui se trouve devant lui; derrière la vache on voit Pasiphaé, qui baisse la tête avec une expression attristée: car elle a conscience de la monstruosité de ses projets.

Matz-Duhn III n. 3567. Schreiber, Die hell. Reliefbilder T. VIII. Cf. Robert, Der Pasiphae-Sarkophag, 14. Hallisches Winckelmannsprogramm p. 19.

A gauche 947 **La mort d'Opheltès.**

Restaurations: presque toute la moitié supérieure de l'extrémité droite du bas-relief, de telle sorte que dans le guerrier qui se trouve à droite l'épaule droite et la moitié droite du corps sont seules antiques; dans Opheltès, le ventre avec les anneaux de serpent qui l'entourent, la poitrine, le visage; dans le serpent, la tête, le haut du corps et les anneaux qui enveloppent le corps de l'enfant; dans le guerrier que l'on voit à gauche, l'avant-bras droit, la tête et la partie antérieure du pied droit; dans Hypsipyle, le nez et l'avant-bras droit; en outre tout le bord inférieur de la plaque de marbre avec la plus grande partie de l'hydrie.

Hypsipyle, fille de Thoas roi de Lemnos, avait été vendue au roi de Némée, Lycurgue, par les femmes de son pays, qui ne pouvaient lui pardonner d'avoir épargné la vie de son père lorsqu'elles s'étaient conjurées pour tuer tous les hommes de l'île; Lycurgue lui avait confié l'éducation de son jeune fils Opheltès. Quand l'armée des sept héros qui marchaient contre Thèbes arriva à Némée exténuée de soif, Hypsipyle conduisit les chefs à une source et laissa seul pendant quelque temps l'enfant confié à sa garde. Tandis qu'elle était absente, Opheltès fut tué par un serpent. Les héros tuèrent le serpent, donnèrent à l'enfant le nom d'Archémoros, c. à d. prédécesseur dans le destin, parce qu'ils virent dans sa mort le présage de leur perte prochaine, puis fondèrent en son honneur les jeux néméens. Ce fut une tragédie d'Euripide, intitulée Hypsipyle, qui rendit surtout cette légende populaire. Notre bas-relief représente les héros, arrivant à l'endroit où Hypsipyle a laissé l'enfant, trouvant le petit cadavre entouré par les anneaux du serpent, et se préparant à tuer l'animal. L'un d'entre eux, que d'après la tradition nous devons nommer Hippomédon, s'avance vers le serpent en tenant son bouclier devant lui; l'avant-bras droit était brisé, et le restaurateur a eu raison de placer dans la main droite une lance menaçante. Un second guerrier, probablement Capanée, se trouve derrière le rocher, devant lequel le serpent se dresse. Le bras droit, qui était presque entièrement brisé, brandit maintenant une lance; mais il est beaucoup plus probable que de la

main droite ce personnage levait une pierre, pour en écraser le serpent. A gauche Hypsipyle s'enfuit, effrayée, levant les deux mains au ciel, et retournant la tête vers l'endroit où se déroule la terrible scène.

Matz-Duhn III n. 3568. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums I, p. 113 Fig. 49. Schreiber, Die hell. Reliefbilder T. VI.

En face 948 **Amphion et Zèthos.**

Restaurations: dans les deux personnages, le bout du nez; en outre dans Amphion, le bras gauche, presque toute la draperie qui recouvre le dos, le chevalet de la lyre; dans Zèthos, les deux bras — toutefois un morceau de la main droite qui touche la tête est antique —, la plus grande partie de la cuisse droite et la moitié supérieure du mollet droit, le pied gauche, toute l'extrémité droite et presque tout le bord inférieur de la plaque de marbre.

Dans sa tragédie d'Antiope Euripide avait opposé l'un à l'autre, comme deux types différents de caractères, Amphion et Zèthos, fils de Jupiter (Zeus) et d'Antiope. Amphion était le jeune éphèbe adonné aux travaux intellectuels et aimant par-dessus tout la musique, tandis que son frère ne trouvait de plaisir qu'aux exercices corporels et en particulier à la chasse. La tragédie commençait par un dialogue entre les deux frères, qui défendaient chacun leur avis avec subtilité et passion. Cette scène était fort célèbre dans l'antiquité; très souvent les écrivains la citent, et il semble qu'elle ait inspiré l'artiste qui composa le sujet de ce bas-relief. L'action se passe dans un lieu, où habite Zèthos le chasseur; car on voit dans le fond un sanctuaire champêtre de Diane (Artémis) avec le chêne sacré qui en fait partie, et à l'intérieur du sanctuaire une idole de la déesse chasseresse traitée dans un style archaïsant, non sans mignardise. Amphion est debout devant son frère; il tient la lyre, symbole de ses occupations, ostensiblement appuyée sur un pilier placé devant lui. En face Zèthos est assis dans une attitude pleine d'abandon; il regarde son frère avec une expression, qui trahit sans aucun doute possible l'ennui qu'il éprouve. Son chien de chasse, debout près de lui, lève la tête vers Amphion d'un

air étonné. Les individualités distinctes des deux frères sont parfaitement rendues. La pose simple et noble d'Amphion contraste nettement avec l'attitude grossièrement nonchalante de son frère; le fin profil et le crâne développé du premier dénotent une intelligence remarquable, tandis que les traits plus rudes, la tête petite et étroite de Zèthos sont les indices d'un esprit borné; le visage d'Amphion est entouré de longues boucles; au contraire les cheveux de Zèthos sont coupés courts, comme c'était l'habitude chez les jeunes gens adonnés à la gymnastique.

Matz-Duhn III n. 3565. Schreiber, Die hell. Reliefbilder T. III.

A gauche 949 **Pâris et Oenone.**

Restaurations: toute l'extrémité gauche du bas-relief, de telle sorte que dans Pâris sont seuls antiques un morceau de la poitrine, le milieu de l'avant-bras gauche, la jambe gauche et le pied droit; en outre sont modernes: dans Oenone, la tête, la moitié antérieure de l'avant-bras droit, la main gauche; dans le dieu du fleuve, la plus grande partie de la main droite, la moitié antérieure de l'avant-bras gauche, le mollet gauche avec le genou et la draperie voisine, le bas de la jambe droite, presque toute l'hydrie.

Ce bas-relief représente Pâris et son épouse Oenone, au moment où Pâris va s'embarquer pour le fatal voyage qu'il entreprend vers la Grèce, séduit par les promesses de Vénus (Aphrodite). Oenone met son époux en garde contre les dangers de l'expédition; de la main gauche elle montre le navire que l'on voit au fond du tableau prêt à s'éloigner. Il faut remarquer dans ce navire la disposition des rames et certains détails de construction, qui étaient en usage au III[e] siècle avant J.-C., c'est à dire à l'époque hellénistique. De la même époque date le pavillon de commandant surmonté d'une pomme de pin, et appuyé contre l'ornement (Aphlaston = Aplustre) compliqué qui décore l'arrière du navire. Ce bas-relief reproduit le même original qu'un autre bas-relief qui se trouvait dans le bâtiment principal de l'ancienne villa Ludovisi, bâtiment appelé d'habitude il Casino di Sora. Mais dans cette réplique la composition primitive a été plus fidèlement

copiée que dans notre exemplaire. Les rapports qui unissent les deux personnages sont exprimés avec plus de clarté; Oenone a plus de grandeur; l'attitude ennuyée de Pâris indique le plus nettement du monde que les conseils de son épouse seront vains. Sur le bas-relief du palais Spada, l'artiste a ajouté, au-dessous du groupe formé par les deux époux, l'image d'une divinité fluviale couchée; c'est probablement le dieu Skamandros; il tourne la tête vers Pâris et lève le bras, comme s'il voulait dissuader le jeune homme de partir. Suivant toute apparence, ce personnage n'existait pas dans la composition originale; l'auteur de notre réplique l'a ajouté pour faire concorder les dimensions de sa plaque de marbre avec celles des autres bas-reliefs qui lui font pendant. Le personnage manque sur l'exemplaire de la villa Ludovisi. Il détourne l'attention du groupe principal et ne s'adapte que fort mal au cadre dans lequel il est placé.

Matz-Duhn III n. 3570. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) T. 13 n. 2, p. 145 et suiv. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1635 Fig. 1696. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. X. Jahrbuch d. arch. Inst. IV (1889) p. 94—95 Fig. 4. Cf. l'Archäolog. Anzeiger du même volume 1889 p. 140—141. — Pour le bas-relief de la villa Ludovisi: Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi n. 149. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) T. 13 n. 1, p. 145 et suiv.

En face se trouve un moulage en plâtre du bas-relief d'Endymion du Musée du Capitole n. 462.

A gauche 950 **Le rapt du Palladium.**

Restaurations: dans le temple, un morceau du toit, les deux triglyphes extérieurs, la pointe du fronton, la partie antérieure du battant gauche de la porte; dans Ulysse, le nez et la moitié antérieure de l'avant-bras droit; dans Diomède, le nez, la plus grande partie de l'épaule gauche, le bras gauche, presque toute la main droite avec l'épée, la jambe gauche; en outre l'objet en forme de base qui est derrière Diomède, le tiers inférieur du premier pilastre de gauche, tout le bord inférieur de la plaque de marbre.

Lorsqu'Ulysse et Diomède eurent ravi dans le temple de Minerve (Athéna) à Troie le Palladium, duquel dépendait le sort de la ville, une querelle éclata entre eux,

parce que chacun des deux héros voulait se réserver pour lui seul l'honneur et la gloire du succès obtenu. L'épisode est raconté différemment dans les morceaux, que nous avons conservés des poëmes où ce mythe était traité; de même dans les arts plastiques il a été reproduit de plusieurs manières. En tout cas le bas-relief du palais Spada représente la dispute des deux héros. Au fond l'on voit un temple; les sculptures qui en décorent le fronton — à gauche un serpent, au milieu un bouclier orné d'une tête de Méduse, à droite un casque — prouvent que c'est un temple de Minerve (Athéna). Ulysse franchit le seuil du sanctuaire en gesticulant avec animation et en tournant la tête vers Diomède. Ce dernier est debout en dehors de l'édifice; son épée nue à la main, il regarde d'un air menaçant Ulysse qui s'approche de lui. Sur tous les monuments assez bien conservés, qui représentent la même scène, l'objet de la querelle, le Palladium, est figuré; il devait l'être aussi sur notre bas-relief; mais il a sans doute disparu en même temps qu'un morceau de l'épaule et que le bras gauches de Diomède. Suivant toute apparence, l'avant-bras gauche était tendu vers la terre et un peu en avant; la main gauche tenait l'extrémité inférieure de l'idole, tandis que l'extrémité supérieure touchait l'épaule. C'est ainsi ou tout au moins à peu près ainsi que nous devons nous figurer le motif original; car dans toute autre position le Palladium aurait laissé des traces soit sur le corps de Diomède soit sur le fond de la plaque. Le poëme, dont s'est inspiré l'auteur de cette composition, racontait sans doute la légende comme il suit: c'est Diomède qui a eu la chance de pénétrer dans le temple avant Ulysse et de s'emparer du Palladium; Ulysse arrivé trop tard fait des reproches à Diomède, et voilà comment la querelle éclate. Les caractères individuels et si opposés des deux héros sont parfaitement rendus sur notre bas-relief. Ulysse s'avance avec vivacité; son visage a cet air fin, qui le caractérise dans l'art antique (cf. n. 124); son corps est plutôt agile que puissamment musclé. S'il est plus petit que Diomède, ce n'est pas uniquement parce

que le sculpteur l'a représenté à l'arrière-plan, mais aussi parce qu'il se le figurait en réalité de taille moins élevée. Diomède au contraire a un crâne relativement petit, dont le faible développement est l'indice d'un esprit plutôt borné; mais sa taille est haute, son corps est vigoureux, et son attitude témoigne d'un calme dédaigneux.

Matz-Duhn III n. 3566. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. VII. Cf. surtout Ann. dell' Inst. 1858 p. 238—239. Arch. Zeitung XVII (1859) p. 93—95.

A gauche 951 **Adonis blessé.**

Restaurations: tout le côté droit de la plaque de marbre avec le rocher, le figuier, et la patte droite de devant du chien qui se trouve à droite; la plus grande partie de la tête de sanglier sculptée dans l'épistyle; dans Adonis, la tête, un morceau de la poitrine, l'épaule gauche, le bras gauche sauf la main, presque tout le pan de la chlamyde qui retombe sur le dos, la plus grande partie de la cuisse gauche et du pied gauche; dans les deux chiens, les têtes — toutefois sont antiques, dans le chien de droite les deux oreilles, dans celui de gauche l'oreille gauche — en outre dans le chien de gauche, la patte gauche de devant; enfin l'angle inférieur gauche de la plaque de marbre avec l'extrémité inférieure et la base du pilier.

Adonis, torturé par la douleur cuisante de sa plaie, s'appuie sur son épieu de chasse qu'il a saisi de la main droite tout près de la pointe, et de la main gauche à la hauteur de sa poitrine, afin que le poids de son corps ne repose pas sur sa jambe droite blessée. Le pied droit ne touche le sol que sous l'orteil. La place de la blessure nous est indiquée par un double bandage qui entoure le mollet droit. Les chiens partagent la douleur de leur maître; l'un penche tristement la tête, tandis que l'autre tourne la sienne vers la blessure. Le fond de la scène est formé par un sanctuaire rustique qu'ombrage un platane et qui est consacré à Diane (Artémis), comme le prouve la tête de sanglier clouée dans l'épistyle. La pensée du spectateur se reporte ainsi sur la déesse, dont la colère a provoqué la mort d'Adonis.

Matz-Duhn III n. 3564. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. IV.

En face 952 **Bellérophon faisant boire Pégase.**

Restaurations: une bande étroite à l'extrémité gauche (jusqu'à l'épaule de Bellérophon), une bande plus large à l'extrémité droite du bas-relief (jusqu'à la hauteur du nez de Bellérophon); dans Bellérophon, la tête, l'avant-bras droit — toutefois les doigts sont en partie antiques —, la jambe droite sauf le pied, le pan de la chlamyde qui tombe sur le dos; dans Pégase, l'oreille droite, la plus grande partie du sabot de la patte droite de derrière, la queue.

On a supposé que le sujet de ce bas-relief avait été inspiré par une version de la légende, d'après laquelle la découverte d'une source aurait joué un rôle prépondérant dans les aventures de Bellérophon. Il est beaucoup plus probable que l'auteur de l'original a voulu tout simplement représenter le héros et son coursier dans une scène de genre. Il faut remarquer le contraste qui existe entre l'aspect idéal de Bellérophon et les formes naturalistes, presque communes du cheval; on dirait que l'artiste a copié fidèlement un cheval de race fort peu distinguée. La pose donnée à l'animal, pendant qu'il boit, témoigne d'une observation très fine de la nature. La façon dont se groupent les figures au milieu du paysage peut être citée comme modèle. Elles sont encadrées à gauche par un arbre, à droite par un rocher; l'espace vide qui s'étend au-dessus est rempli le plus harmonieusement du monde par les ailes de Pégase.

Matz-Duhn III n. 3563. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 300 Fig. 317. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 9 Fig. 5; Die hellenistischen Reliefbilder T. III. Cf. Athenische Mittheilungen II (1877) p. 135.

Dans la salle voisine appelée salle du Trône:

953 **Statue colossale dite de Gnaeus Pompeius Magnus.**

Trouvée sous Jules III (1550—1555) au fond d'une cave dans la Via dei Leutari près du palais de la Chancellerie (Compte-rendu de la fouille par Flaminio Vacca: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 71 n. 57). Restaurations: le bras droit, les doigts de la main gauche excepté le pouce, la poignée de l'épée. La tête est antique mais n'appartient pas à la statue.

La tête qui faisait primitivement partie de la statue était ceinte d'une couronne ou d'un bandeau; car non loin

des épaules, à gauche sur le baudrier, à droite sur le manteau, derrière l'agrafe, se sont conservés les restes d'un bandeau terminé par un motif de décoration en forme de feuille de lierre, bandeau qui tombait de la tête sur chacune des deux épaules. Le bras droit, à en juger par la direction de l'épaule, était un peu moins élevé et plus horizontal que ne l'a restitué l'artiste moderne. En tout cas le mouvement de ce bras indique que le personnage ici représenté apaise une assemblée, devant laquelle il se trouve, ou lui commande le silence. La main gauche tendue en avant tient un globe, que surmontait, semble-t-il, une statuette de la Victoire; car un trou rectangulaire se trouve creusé à la partie supérieure. Cette statue était donc le portrait d'un souverain ou d'un général, dont la puissance embrassait une grande partie du monde. Si on la considère d'habitude comme une image de Pompée, c'est tout d'abord, parce qu'elle a été trouvée dans le voisinage du théâtre de Pompée. On a supposé que cette statue est précisément celle qui ornait la Curia Pompei voisine de ce théâtre, et aux pieds de laquelle César fut assassiné. Auguste déclara cette Curie locus sceleratus et la fit murer; quant à la statue, elle fut transportée devant le théâtre, en face de la porte principale qui conduisait de la scène à l'hékatostylon (cf. Vol. I p. 312 plaque XVI), en un point qui se trouve à peu près derrière le chœur de S. Andrea della Valle. Il y a environ trois cents mètres de ce point à la Via dei Leutari, dans laquelle a été trouvée la statue du palais Spada; cette distance est trop considérable, pour que l'on puisse identifier cette statue, en ne tenant compte que de la provenance. Lorsqu'on se fut persuadé qu'elle représentait Gnaeus Pompeius Magnus, on trouva que la tête adaptée à la statue ressemblait au portrait de ce personnage reproduit sur les monnaies de ses fils Gnaeus et Sextus. Mais tout spectateur impartial constatera facilement que cette ressemblance est imaginaire. Pour moi, il me paraît inutile d'insister davantage; car on a découvert récemment une tête qui à tous les points de

vue rappelle les effigies des monnaies que je viens de citer, et qui par conséquent peut être considérée avec certitude comme le portrait de Pompée.

La tête antique placée sur la statue est le portrait d'un inconnu. Ce qui prouve formellement qu'à l'origine elle n'appartenait pas au corps, c'est que les deux morceaux du cou ne se raccordent pas exactement; c'est en outre que des restes de bandeaux se sont conservés sur les épaules, restes qui démontrent l'existence autour de la tête primitive d'une couronne ou d'un ruban; or la tête actuelle ne porte aucun ornement de ce genre. De plus cette tête, placée sur la statue, diffère du corps par la qualité du marbre et par le caractère de l'exécution. Le corps est assez bien réussi; la tête est médiocre; l'un et l'autre d'ailleurs sont traités dans le style décoratif. Le compte-rendu de la fouille est tout à fait anecdotique; il paraîtrait que la statue, lorsqu'elle fut découverte, se trouvait au-dessous de la limite de deux terrains appartenant à deux propriétaires différents; l'un d'entre eux réclama le corps, l'autre la tête. On sait qu'à l'époque hellénistique comme au temps de l'empire, on enlevait quelquefois aux statues leurs têtes, afin de les remplacer par les têtes des personnages qu'on voulait honorer en reproduisant leurs traits individuels. Si le récit de la fouille est exact, nous aurions là un exemple de cet usage; dès l'antiquité, la tête actuelle aurait été adaptée à la statue du palais Spada.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II pl. 74 (la statue y est indiquée comme étant un portrait de Trajan). Clarac V, pl. 911 n. 2316. Bernoulli, Römische Ikonographie I T. VII, p. 112 et suiv., Fig. 15. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums III, p. 1384 Fig. 1532, p. 1385 Fig. 1533. Pour le reste, voir Matz-Duhn I n. 1073, et Bernoulli, Op. citat. I p. 112 Anm. 3. Les observations faites par Fea, Osservazioni intorno alla celebre statua detta di Pompeo lette il dì 10 settembre nell' Acc. romana d'archeologia (Roma 1812) p. 6—7, et Notizia degli scavi nell' anfiteatro Flavio (Roma 1813) p. 31—32 au sujet des restes de bandeaux, sont de tous points exactes. En ce qui concerne le portrait certainement authentique de Pompée: Römische Mittheilungen I (1886) T. II p. 37—41. Reinach, Mithridate Eupator pl. IV. Revue archéologique XV (1890) pl. VIII, p. 339—340. En ce qui concerne l'habitude, mentionnée plus haut, de changer les têtes des statues,

voir: Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms III p. 161—163. Cf. Bull. dell' Inst. 1885 p. 95—96. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1891 p. 102 et suiv.

Dans la galerie des tableaux:

954 **Prétendue statue d'Aristote.**

C'est peut-être la même statue que l'«Aristide assiso» sans tête, qu'Aldroandi dans Mauro, Le antichità di Roma p. 256, cite comme se trouvant «dans la maison di M. Francesco di Aspra, presso a S. Macuto» (Römische Mittheilungen V 1890 p. 14 not. 2). Restaurations: l'avant-bras droit avec le coude et un petit morceau de la partie supérieure du bras, une partie assez considérable du devant de l'himation, la jambe gauche depuis le milieu de la cuisse avec la draperie qui la recouvre. La tête placée sur le corps (restauration: le nez) est antique mais n'appartient pas à la statue.

Cette statue représente un homme assis, le haut du corps penché en avant, et plongé dans une profonde rêverie. La tête placée sur la statue est bien antique; mais elle est étrangère au corps. Nous devons nous figurer la tête primitive appuyée sur la main droite. De l'inscription gravée sur la plinthe les cinq premières lettres se sont conservées tout entières; il ne reste qu'un morceau de la sixième, et, après un vide qui peut contenir quatre lettres, le trait supérieur oblique de la dernière lettre qui est un Σ. Jusqu'à une époque très récente on lisait en général ΑΡΙΣΤ□ΤΕΛΗΣ, et l'on voyait dans la statue le portrait du grand philosophe Aristote. Mais l'omicron carré, que cette lecture rend nécessaire, est une forme postérieure, qui ne concorde nullement avec l'aspect des autres lettres, et le vide qui existe au milieu de l'inscription n'est pas assez large pour contenir cette lettre et les quatre qui suivent. Pendant le XVI[e] siècle on lisait ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ; cette lecture fut adoptée de nouveau par un savant du XVIII[e] siècle; au point de vue épigraphique, cette restitution est admissible. Comme le style de la statue et la paléographie de l'inscription datent du dernier siècle de la république ou au plus tard du commencement de l'empire, il est impossible de songer au sophiste Aristide, qui vivait sous les Antonins (cf.

468, 955); il faudrait alors considérer la statue comme le portrait de l'Athénien du même nom, qui fut général et homme d'Etat. Mais dans un portrait de cet Aristide, un artiste antique aurait fait apparaître son caractère de général; il n'aurait jamais donné à ce personnage l'attitude d'un philosophe ou d'un savant. Toutes ces difficultés disparaissent, si nous lisons l'inscription ΑΡΙΣΤΙΠΠΟΣ, et si nous reconnaissons dans notre statue le portrait du philosophe de Cyrène, disciple de l'école socratique, de cet Aristippe pour qui le plaisir était le bien suprême.

L'œil le moins exercé verra immédiatement que la tête placée sur le corps n'appartient pas à la statue. Le marbre dont elle est faite n'est pas le même que celui du corps. Sur le côté droit du visage on cherche en vain une trace d'amorce provenant de la main droite. Pour raccorder les deux morceaux du cou, le restaurateur moderne a poli les deux sections de cassure, et il a aminci sur la face antérieure le fragment du cou qui fait partie du corps. Comme il a traité avec moins de soin la partie postérieure, il en résulte que, de ce côté, le fragment du cou qui fait partie de la tête dépasse environ d'un demi-centimètre celui qui fait partie du corps. Le type du visage, la disposition des cheveux et le style de l'exécution prouvent que cette tête est le portrait d'un Romain qui vivait à la fin de la république ou au commencement de l'empire. Evidemment le restaurateur l'a adaptée au corps parce qu'il croyait que la statue représentait Aristote; cette tête, en effet, trahit une existence consacrée au travail et aux plus sérieuses études, et elle conviendrait parfaitement au grand Stagirite. Si pourtant nous nous reportons aux renseignements précis que nous possédons sur l'extérieur d'Aristote, nous constatons que ces renseignements ne peuvent pas s'appliquer à notre tête. D'après la tradition, Aristote était chauve et portait la barbe coupée au ciseau, sans doute comme son contemporain Démosthène (cf. nrs. 30, 285) et son disciple Théophraste (cf. n. 788). On ne peut pas résoudre la question de savoir de quel Romain cette tête intéres-

sante est le portrait. Il y eut à Rome, pendant la période de transition entre la république et la monarchie, plusieurs hommes auxquels nous pouvons attribuer une physionomie de ce genre; je citerai par exemple l'érudit archéologue Marcus Terentius Varro.

Visconti, Iconografia greca I T. XX a b, p. 228 et suiv. Baumeister, Denkmäler des kl. Altertums I, p. 129 Fig. 134, 135. Pour tout le reste, voir Matz-Duhn I, p. 343 n. 1174. Cf. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 107. Römische Mittheilungen V (1890) p. 12 et suiv.

Les antiques de la bibliothèque du Vatican.

A gauche de la porte, par laquelle on entre dans le Musée chrétien:

955 **Statue du sophiste Aelius Aristides.**

D'après l'inscription gravée sur la base cette statue fut trouvée sous Pie IV (1559—1566), et sous le même pape placée dans la bibliothèque du Vatican. Restaurations: le nez, quelques morceaux de l'oreille gauche et de la plinthe.

Comme nous l'apprend l'inscription gravée sur la plinthe, cette statue représente le sophiste Aelius Aristides, qui fut si populaire à l'époque de Marc-Aurèle (cf. n. 468). Aristides était né en 117 ap. J.-C., à Adrianopolis de Bithynie. Dans l'inscription de la plinthe il est appelé Smyrnéen; voici pourquoi: par son éloquence Aristides avait persuadé à l'empereur Marc-Aurèle de contribuer pour une somme d'argent considérable à la reconstruction de la ville de Smyrne ruinée par un tremblement de terre; les Smyrnéens l'en avaient récompensé en lui accordant le droit de cité et en l'appelant le second fondateur de leur patrie. Il est même très possible que notre statue ait été dédiée par les Smyrnéens, et que l'inscription dont elle est ornée ait été rédigée d'après leur ordre.

Bellori, Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines (Romae 1635) T. 72. Visconti, Iconografia greca I T. XXXI 4, 5, p. 351—354. Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 329—330. Braun, Ruinen und Museen p. 838 n. 4.

La chambre des noces Aldobrandines.

En haut des murs:

956 **Paysages avec scènes tirées de l'Odyssée.**

Ces tableaux décoraient une grande chambre dans une maison antique considérable, qui fut découverte en 1848 sur l'Esquilin, dans la Via Graziosa, lorsque l'on y creusa des fondations. Avec d'autres peintures aujourd'hui perdues, ils formaient frise au-dessus de la plinthe, le long des murs construits en appareil réticulé (opus reticulatum). L'ensemble de la frise était divisé symétriquement par de hauts piliers de couleur rouge. Mais ces piliers ne servaient pas à encadrer des paysages complets par eux-mêmes et distincts les uns des autres. Il y a au contraire, entre les différentes parties ainsi encadrées, une continuité de formes et de couleurs tout à fait remarquable. Il en résulte qu'en regardant cet ensemble de peintures murales on croit voir, au delà d'un portique, un vaste panorama se développant dans un lointain vaporeux. Comme il est facile de s'en rendre compte en observant la perspective des piliers, le tableau de Circé, qui est actuellement placé contre le mur de droite de cette chambre, formait le centre de la série que nous avons conservée. Ce qui le désignait pour ce rôle, c'est qu'il est le seul tableau dont l'arrière-plan se compose d'une décoration architecturale. Cet ensemble de peintures murales date certainement du dernier siècle avant J.-C. ou au plus tard de la première moitié du premier siècle de l'ère chrétienne. Tout se rapporte à cette période: la construction des murs, que ces tableaux ornaient, la paléographie des inscriptions tracées près des personnages, et le style de la décoration, style qui vint en Italie de l'Orient hellénistique au commencement du dernier siècle avant J.-C., et qui pendant le premier siècle de l'ère chrétienne fit place à un style nouveau. Comme la décoration des parois, de laquelle ils font partie, les différents tableaux reproduisent des originaux hellénistiques. Les Grecs de cette époque lisaient avec le plus vif intérêt

les poëmes homériques: aussi l'artiste, qui a créé ce cycle de paysages, s'est-il efforcé de traduire le plus fidèlement possible par la peinture les descriptions épiques. Les scènes qui animent ces paysages sont presque toutes de véritables illustrations de l'Odyssée. Un détail caractérise la méthode que l'auteur a employée: dans les deux premiers tableaux des Lestrygons, il a ajouté un troupeau de bœufs et un troupeau de chèvres, qui n'ont aucun rapport direct avec les sujets représentés par ces deux tableaux, mais dont la présence est indiquée incidemment dans le poëme épique. Le poète, voulant donner une idée des nuits claires de ces régions de l'extrême nord, où il avait placé la demeure des Lestrygons, déclare qu'à l'heure, où un berger ramenait son troupeau, un autre pouvait déjà conduire le sien au pâturage. Si le peintre a tenu compte d'un trait aussi accessoire, c'est qu'il a voulu rendre avec une précision extrême les moindres détails de l'épopée. Lorsque, par exception, la composition de ses tableaux s'écarte du poëme, je le rappellerai dans l'étude particulière de chaque peinture. Pour le paysage, l'artiste a pu travailler plus librement; car l'épopée ne lui donnait que peu d'indications. On reconnaît néanmoins que le peintre s'est efforcé de développer ces indications dans le sens qui rendait le mieux les intentions du poète. Les tableaux qui ornaient cette maison romaine sont l'œuvre d'un peintre décorateur fort habile. Il est difficile de dire dans quelle mesure ils reproduisent fidèlement les originaux et s'ils en ont conservé toutes les qualités. En tout cas ces peintures murales sont les paysages les plus importants que l'antiquité nous ait laissés; ils peuvent par conséquent nous donner une idée au moins approximative de ce que la peinture hellénistique était capable de produire en pareille matière. Si nous examinons à ce point de vue les tableaux en question, nous constaterons que l'artiste était capable de développer un paysage dans toutes ses parties et de le styliser. Les impressions, qu'il nous communique par son pinceau, il peut les avoir éprouvées lui-même devant les baies et les rochers, que

l'on rencontre si fréquemment dans les îles de la mer Egée et sur les côtes de l'Asie-Mineure. La perspective linéaire est en général exacte. Mais on sent bien que le peintre antique a surtout suivi son inspiration, et qu'il ne connaissait point les principes scientifiques qui guident les artistes modernes. En ce qui concerne la perspective aérienne, ces fresques décoratives ne nous fournissent aucune indication, qui nous permette de juger la peinture artistique de ce temps. En tout cas le premier tableau des Enfers (voir plus bas page 187) prouve que l'artiste savait habilement nuancer les couleurs pour produire l'impression voulue. Les scènes animées se disposent et s'encadrent fort bien dans le paysage et leur ton général. loin de contraster avec le coloris du paysage, est parfaitement subordonné à celui de l'ensemble.

En ce qui concerne les nuits claires du pays des Lestrygons, Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde I p. 5—8. Helbig, Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, 2me Ed., p. 20.

La série des peintures que nous avons conservées commence par le tableau placé contre le mur de gauche, à droite de la fenêtre.

Premier tableau des Lestrygons.

A gauche on voit la baie dans laquelle sont arrêtés les vaisseaux d'Ulysse; au-dessus de la baie, dans le ciel assombri, trois dieux des vents ailés soufflent dans des instruments en forme de trompettes. Ils sont évidemment en relation étroite avec le tableau précédent, aujourd'hui perdu, tableau qui représentait sans doute la tempête, par laquelle la flotte d'Ulysse fut assaillie après avoir quitté l'île d'Eole. Plus à droite s'élève un haut rocher escarpé, le long duquel descend un étroit sentier; au pied coule un ruisseau. La fille du roi des Lestrygons, une cruche à la main, s'avance par le sentier et vient puiser de l'eau; au bas de la pente elle rencontre les trois marins d'Ithaque, qu'Ulysse a envoyés pour reconnaître le pays. Comme cette jeune fille est d'une race de géants, elle est

représentée d'une taille beaucoup plus grande que les Grecs. Le geste de sa main gauche tendue en avant nous indique très-clairement qu'elle répond aux questions qui lui sont posées par le premier des Grecs, Antilochos, comme le nomme l'inscription tracée auprès de lui. Un batelier qui, en bas à gauche, s'éloigne du rocher sur une barque, est une personnification réaliste; comme nous l'apprend le mot Ἀκταί inscrit au-dessus de sa tête, il représente le rivage. Plus à droite sous le rocher une Nymphe est étendue avec une cruche et une branche de roseau. Nous devons y voir sans doute la Nymphe du ruisseau qui coule au-dessous du sentier; le peintre l'a placée à quelque distance de la source qu'elle personnifie, pour éviter l'entassement des personnages dans la partie du tableau située au-dessus du ruisseau. En un endroit, où la surface du rocher est plane, est couché le dieu de la montagne. Deux chèvres sont debout au bord du ruisseau, tandis qu'un peu plus haut un troupeau de bœufs s'avance derrière son berger.

Deuxième tableau des Lestrygons.

Le ruisseau et la scène pastorale du tableau précédent se prolongent dans celui-ci. Pour développer la scène pastorale, l'auteur a peint un jeune Pan (cf. n. 389) assis sur un tertre, la main droite appuyée sur un pedum, et une Nymphe couchée auprès de lui; ces deux divinités, comme l'indique l'inscription tracée au-dessus d'eux (Νομαί), personnifient les pâturages. Plus loin à droite, on voit sur le rocher et au-dessous les Lestrygons s'élançant pour attaquer les Grecs. Ils sont excités par leur roi Antiphatès qui marche à leur tête, vêtu d'un himation bleu, un sceptre dans la main gauche, le bras droit levé. A droite en bas, un Lestrygon emporte sur son dos un Grec tué; il en traîne un autre par terre derrière lui, au moyen d'une corde enroulée autour des jambes; un peu plus haut, un second Lestrygon, marchant dans l'eau, saisit un Grec par les cheveux.

Au mur de droite:

Troisième tableau des Lestrygons.

Les Lestrygons brisent avec de gros blocs de pierre et avec des troncs d'arbre les navires des Grecs. Les montagnes, qui entourent la baie, sont dessinées et groupées avec autant de naturel que de charme esthétique. La composition de la scène est pleine de vie.

Tableau de transition.

La partie gauche du tableau est encore consacrée aux aventures d'Ulysse dans le pays des Lestrygons. En avant on voit un Lestrygon levant avec ses deux bras un bloc de rocher, pour en écraser un Grec renversé par terre devant lui; au fond le vaisseau d'Ulysse s'éloigne, toutes voiles au vent, pour échapper à la ruine. A droite du tableau apparaît l'île de Circé, séparée par un détroit peu large du pays des Lestrygons; les montagnes y sont moins hautes et les contours moins abrupts que dans les tableaux précédents. Un groupe de trois femmes, qui se trouve au premier plan, personnifie le rivage, comme l'indique le mot (Ἀκταί) inscrit tout auprès. Les trois personnages, que l'on voit au fond, sont probablement Ulysse et deux de ses compagnons.

Le tableau de Circé.

A gauche est représentée la cour de Circé. Ulysse, qui vient sauver ses compagnons métamorphosés en porcs par la magicienne, pénètre dans le palais, et est salué à l'entrée par Circé, qui lui en a ouvert les portes. A droite on voit, dans l'intérieur de la maison, Circé qui se jette aux pieds d'Ulysse, resté insensible à ses opérations magiques, et qui le supplie d'avoir pitié d'elle. Ici la peinture ne traduit pas exactement la description poétique; dans le tableau Ulysse est assis, tandis que chez Homère le héros, après avoir été touché en vain par le bâton magique de Circé, se lève et s'élance sur elle l'épée nue.

Le tableau suivant, qui a presque entièrement disparu, représentait sans doute un épisode postérieur emprunté au récit des aventures d'Ulysse chez Circé. Il est peu vraisemblable que ce tableau, comme le précédent, eût pour fond une décoration architecturale; on peut donc supposer par exemple qu'il représentait Ulysse, redescendu au bord de la mer pour y chercher ses compagnons et les ramener dans le palais de Circé, et se querellant dans cette occasion avec Eurylochos.

Au mur de gauche, entre la fenêtre et le mur dans lequel se trouve la porte d'entrée:

Le premier tableau des Enfers.

C'est le tableau le plus important de cette série. A gauche on voit le vaisseau d'Ulysse voguant à pleines voiles vers le gouffre béant entouré de rochers, qui représente la porte de l'Hadès. A travers cette porte, un pâle rayon de lumière tombe dans les Enfers, tandis que le reste du tableau est d'une nuance plus sombre. Les environs du rocher et l'intérieur du monde souterrain sont couverts en abondance de roseaux à la tige élevée. Le royaume des Enfers est limité en avant par le courant vert-sombre d'un fleuve, qui est sans doute l'Achéron; au bord de l'eau est assis le dieu du fleuve. Le personnage couché sur la pente antérieure du rocher qui entoure la porte, paraît être le dieu d'un autre fleuve, par exemple du Cocyte. Dans la partie des Enfers où pénètre un jour blafard, on voit deux compagnons d'Ulysse occupés après le bélier qu'ils viennent d'immoler; devant eux Ulysse écoute les prédictions de Tirésias habillé en prêtre. Derrière le devin sont groupées plusieurs ombres, pour la plupart de femmes, et dont trois sont nommées par des inscriptions très lisibles, Phèdre, Ariane et Léda. Au-dessus de ce groupe est assise l'ombre attristée d'Elpénor, qui a péri dans l'île de Circé: elle aussi est désignée par une inscription. L'entrée des Enfers lui est interdite,

parce que le cadavre d'Elpénor, abandonné dans le palais de Circé, n'a pas encore été brûlé.

Le second tableau des Enfers.

Le tableau suivant, sur lequel se continue la représentation du monde souterrain, est moins large environ de moitié que les précédents. Ou bien en cet endroit du mur antique se trouvait une porte, qui empêcha l'artiste de développer son tableau vers la droite; ou bien, lorsque la fresque était déjà terminée, une porte fut percée dans le mur à cette place, et la moitié droite du tableau disparut. Au premier plan quatre Danaïdes sont groupées autour d'un vase, qu'elles s'efforcent en vain de remplir d'eau (cf. n. 373); c'est là un épisode dont Homère n'a point parlé dans sa description des Enfers, et que le peintre a emprunté à une source postérieure. Il est difficile de dire s'il faut reconnaître une cinquième Danaïde ou une autre damnée dans la femme qui est assise par terre au-dessus du groupe et qui pleure. A droite au-dessous du rocher qui s'élève obliquement est étendu le corps gigantesque de Tityos, dont la poitrine est déchirée par deux vautours. Sur le rocher on voit Sisyphe s'efforçant de rouler jusqu'au sommet un bloc de pierre; puis au-dessus de lui un homme qui s'avance en brandissant une massue de la main droite. On serait tenté de reconnaître dans ce dernier personnage Orion, qui, d'après l'épopée, continue à chasser dans les Enfers. Mais c'est un autre nom qui était tracé auprès de lui, comme le prouvent les restes de l'inscription.

Les tableaux ont été parfaitement publiés par Woermann, Die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel, München 1876. Toute la bibliographie antérieure a été réunie par Woermann dans cet ouvrage p. 2 et dans son livre «Die Landschaft in der Kunst der alten Völker» p. 322. Le premier tableau des Enfers a été également reproduit dans Woermann, Die Malerei des Altertums p. 113 Fig. 29, et dans Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 858 Fig. 939. Cf. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei p. 164—165.

Au bas des murs:

957 Les héroïnes de Tor Marancio.

Ces peintures murales furent trouvées en 1816 dans une antique villa située près de Tor Marancio, hors la porte Saint Sébastien (cf. vol. I p. 1); d'après l'orthographe défectueuse comme d'après la paléographie des inscriptions qui y sont tracées, elles semblent dater du III[e] siècle après J.-C.; elles forment une galerie des grandes amoureuses légendaires, cycle mythologique qui a certainement acquis sa forme définitive à l'époque alexandrine. Ces peintures sont d'une exécution maladroite, mais elles reproduisent d'excellents originaux dont l'invention doit être attribuée, elle aussi, dans son ensemble, à l'art alexandrin. Auprès de tous les personnages, un seul excepté (mur de gauche n. 117), s'est conservé le nom inscrit par le peintre antique. Sauf Myrrha (mur du fond n. 121) toutes les héroïnes sont représentées au moment où, en proie à leur passion amoureuse, elles vont commettre quelque action épouvantable, tout en réfléchissant une fois encore, avant de consommer le crime, aux conséquences de leur conduite. Il est certain que les peintures originales charmaient surtout par l'expression finement individuelle de chaque visage; l'artiste qui les a copiées a fait complètement disparaître ou a atténué cette expression caractéristique. Les plus belles figures sont celles de Pasiphaé (mur du fond n. 123) et de Scylla (mur de droite n. 126). Pasiphaé est debout près de la vache, que Dédale a fabriquée pour elle, et qui lui permettra de satisfaire sa passion contre nature pour le taureau envoyé par Neptune; le personnage est conçu comme sur le bas-relief n. 946. Scylla était la fille de Nisos, roi de Mégare, dont la vie et la puissance dépendaient d'une boucle de cheveux en pourpre ou en or qui se trouvait au milieu de sa tête. Lorsque Minos, pendant son expédition contre Athènes, assiégeait Mégare, la fille du roi de cette ville se prit d'amour pour lui; elle coupa à son père la fatale boucle et la livra à Minos. Mégare

fut alors conquise par les Crétois et Nisos périt. Le tableau représente Scylla, tenant la boucle fatale dans la main droite, debout sur les remparts de la ville, et jetant sur le camp de Minos un regard où se mêlent le désir amoureux et la mélancolie. Les autres héroïnes désignées par des inscriptions sont Kanakè (mur de gauche n. 118), Myrrha (mur du fond n. 121) et Phèdre (mur de droite n. 127). Kanakè, fille d'Eole, avait conçu un amour coupable pour son frère Makareus; prise de remords, elle se tua avec une épée, que son père lui avait envoyée. Sur la fresque on la voit au moment qui précède sa mort: plongée dans une triste rêverie, elle appuie son coude droit sur sa main gauche, tandis que de la main droite elle tient l'épée tout près de sa tête. Pour composer le personnage, l'artiste s'est servi d'un motif, qui était déjà usité dans l'art attique du Ve siècle, et qui, sur le bas-relief n. 635, est employé pour représenter une Péliade. Myrrha était devenue amoureuse de son propre père, Kinyras; sans être reconnue de lui, elle avait partagé sa couche douze nuits de suite. Découverte à la fin, elle fut poursuivie par son père qui tenait à la main une épée nue; sur sa prière elle fut métamorphosée par les dieux et devint l'arbre qui porte son nom. La peinture la représente au moment où elle s'enfuit; nous devons nous figurer son père la poursuivant. Phèdre nous apparaît à l'instant où elle va se donner la mort; dans sa main crispée elle tient la corde avec laquelle elle s'étranglera. Le personnage, dont l'inscription a disparu (mur de gauche n. 117), paraît être Byblis, la fille de Miletos, qui conçut pour son frère Kaunos une passion amoureuse, et qui se pendit de chagrin. La main droite ainsi que l'avant-bras, beaucoup trop long, sont une restauration moderne; la main devait tenir un attribut qui faisait allusion à la mort de l'héroïne, une ceinture ou une corde.

Raoul-Rochette, Peintures antiques inédites pl. I—V, p. 397—401 (p. 397 not. 1 et p. 398 not. 1 toute la bibliographie antérieure est réunie). Biondi, I monumenti Amaranziani T. II—VII. — Pour Pasiphaé, voir encore Braun, Zwölf Basreliefs, Vignette du n. 5,

Dédale et Pasiphaé. Cf. O. Jahn, Arch. Beiträge p. 245—247. Friedlaender, Ueber den Kunstsinn der Römer p. 28 Anm. 32. Ann. dell' Inst. 1869 p. 63—65. — En particulier pour Scylla: Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 198. En ce qui concerne Kanakè, Arch. Zeitung XLI (1883) p. 55. Sur Phèdre, Ibid. p. 41, p. 55. Pour la prétendue Byblis, Rhein. Mus. XXV (1870) p. 156.

A la partie inférieure du mur de droite:

958 **Peinture murale, les noces Aldobrandines.**

Trouvée sous Clément VIII (1592—1605) sur l'Esquilin, derrière S. Giuliano, non loin de l'arc de Gallien (Bartoli dans Fea, Misc. I p. CCXLIX n. 96). Elle appartint ensuite au cardinal Cintio Aldobrandini, puis au peintre Camuccini, enfin au mercante di campagna Vincenzo Nelli qui la vendit en 1818 au pape Pie VII. Le tableau a été restauré deux fois très maladroitement. Aussi toutes les gravures anciennes qui le reproduisent et tous les commentaires fondés sur ces gravures contiennent-ils un grand nombre d'inexactitudes. C'est en 1815 que pour la première fois on nettoya sérieusement cette peinture et qu'on en fit disparaître toutes les retouches.

Cette peinture représente une noce. La fiancée s'est déjà retirée dans la chambre nuptiale (thalamos); enveloppée d'un grand manteau blanc, qui est ramené sur sa tête et qui couvre tout le front, elle est assise, les yeux chastement baissés, sur le lit nuptial. La femme qui est assise auprès d'elle, dont la tête est ceinte d'une couronne de myrtes et dont le haut du corps est nu, doit être soit la déesse de l'amour Vénus soit la déesse de la persuasion Peitho (cf. n. 148), qui sollicite la jeune fille de s'abandonner à son fiancé. Ce dernier, un jeune homme vigoureux, au teint bruni, est assis, les yeux brillants, sur le seuil de la chambre nuptiale; il attend avec impatience qu'on lui fasse signe d'entrer. Il porte encore la couronne de lierre et de fleurs, dont sa tête était ornée pendant le banquet nuptial qui vient de se terminer. A gauche du groupe central, une jeune fille est debout; elle aussi a le torse nu; elle fait couler d'un petit flacon un liquide dans une coupe en forme de coquille; c'est probablement une des Grâces (Charites), chargée d'asperger la fiancée d'huile parfumée; à l'extrémité gauche du tableau trois autres femmes groupées autour d'un bassin sont occupées,

semble-t-il, à préparer le bain nuptial. Une femme complètement vêtue, à l'air vénérable, qui tient un éventail de la main gauche, ne peut être que la mère de la fiancée; avec sa main droite elle éprouve la température de l'eau. Auprès d'elle deux jeunes filles sont debout; ce sont probablement des servantes; l'une d'entre elles verse avec une coupe de l'eau dans le bassin. Une serviette est suspendue à la base sur laquelle ce bassin est placé. Le groupe que l'on voit à l'extrémité droite du tableau représente la partie de la fête qui se passe devant la maison de la fiancée. Tout près du fiancé, une jeune fille tient de la main droite au-dessus d'un bassin soutenu par un pied élevé un objet de forme ovale, sans doute une coupe. Ce motif n'est pas assez clair pour qu'on en donne une explication certaine; on ne voit pas bien ce que peut faire la jeune fille avec cette coupe, si elle s'en sert pour puiser de l'eau ou pour en verser dans le bassin. Au contraire l'attitude des deux autres personnages s'explique parfaitement: une amie de la fiancée chante l'épithalame en s'accompagnant de la lyre, tandis que sa compagne debout devant elle écoute attentivement la musique.

Evidemment cette fresque formait, avec d'autres tableaux du même genre, une sorte de frise. L'exécution ne s'élève pas au-dessus de l'art décoratif. Néanmoins elle est supérieure à la moyenne des peintures murales que nous avons conservées du premier siècle de l'empire par la fine et harmonieuse dégradation des couleurs. Le sujet n'est pas composé à proprement parler comme une peinture, mais plutôt comme un basrelief; la simplicité, la clarté, la grâce, qui le caractérisent, ont un charme tout particulier. Nous y retrouvons un peu de ce sentiment de la mesure, qui règne dans les œuvres de la belle époque grecque. Tandis que les peintres romains choisissaient d'habitude leurs modèles dans l'art hellénistique, les noces Aldobrandines semblent être la copie d'un original antérieur à Alexandre le Grand.

S. Bartoli, Admiranda T. 58, 59. Böttiger und Meyer, Die aldobrandinische Hochzeit, Dresde 1810. Pistolesi III 37. Müller-

Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 43, 205. Woermann, Die Malerei des Altertums p. 112 Fig. 28. Von Sybel, Weltgeschichte der Kunst p. 364. Baumeister, Denkm. d. kl. Altertums II, p. 872 Fig. 946 (cf. p. 696). Cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst VII 3 § 7. Braun, Ruinen und Museen p. 839 n. 5. Arch. Zeitung XXXII (1875) p. 80—92, article qui contient une critique détaillée des publications antérieures.

Le Musée profane de la Bibliothèque.

A gauche de l'entrée:

959 **Tête en bronze de Septime Sévère.**

Au mur du fond:

960 **Tête en bronze d'Auguste.**

Restauration: le nez.

Comme on peut s'en rendre compte en examinant les contours de la section du cou, cette tête était destinée à être placée sur une statue cuirassée ou sur une statue drapée; c'est un des plus beaux portraits d'Auguste, qui se soient conservés. Le type rappelle celui de la statue n. 5; toutefois l'empereur paraît avoir été ici plus idéalisé, et le visage est un peu plus allongé que dans la statue. L'auteur de ce portrait en bronze s'est préoccupé d'un détail, signalé par Suétone (Divus Augustus 79), et qui caractérisait la physionomie d'Auguste: il a rapproché l'une de l'autre les extrémités des sourcils; ce détail n'est reproduit dans aucune tête en marbre d'Auguste, parce qu'en général les sculpteurs en marbre s'abstenaient de représenter plastiquement les sourcils.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. P, p. 437, p. 449. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1 T. IV, p. 31 n. 19, p. 55, p. 57.

961 **Tête en bronze de Néron.**

Cette tête est le portrait de Néron entre vingt-cinq et trente ans. Ici comme sur plusieurs médailles, qui représentent cet empereur au même âge, ses joues sont couvertes d'une barbe courte.

Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1 T. XXIV, p. 392 n. 6, p. 402.

Au mur latéral de gauche, en haut:

962 **Mosaïque, paysage avec animaux.**

Trouvée en octobre 1738 par Alessandro Furietti dans la villa d'Hadrien près de Tivoli, transportée sous Clément XIII en 1767 à la Bibliothèque.

Un lion s'approche d'un ruisseau pour s'y désaltérer. Auprès du ruisseau un sanglier est vautré dans une mare, tandis qu'à droite un éléphant est debout sous une arcade de rochers. A l'arrière-plan s'enfuient un cerf et une biche; c'est probablement l'approche du lion qui leur a fait quitter précipitamment le bord du ruisseau.

Foggini, Mus. cap. IV p. 183, vignette de la p. 197. Penna, Viaggio pittorico della villa Adriana III 61. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 837 n. 2.

Au même mur, un peu plus loin:

963 **Mosaïque, Guirlandes.**

Trouvée en même temps et dans la même villa que le n. 962.

Trois guirlandes de feuilles et de fruits sont suspendues à un ruban bleu, qui plus bas les enlace. Sur chacune des guirlandes un oiseau est perché. Au-dessous l'on voit deux tiges de blé, sur chacune desquelles un papillon s'est posé.

Foggini, Mus. cap. IV p. 183. Penna III 62.

Le Musée des Thermes.

Comme les antiquités, qui doivent être exposées dans les thermes de Dioclétien, n'y sont rangées que dans un ordre provisoire ou même sont encore emballées dans des caisses, je me contente ici d'étudier quelques morceaux particulièrement intéressants, que le lecteur saura reconnaître sans peine, lorsque l'organisation du Musée sera définitive. Je commence par les statues en bronze, qui constituent le principal attrait de la nouvelle collection; j'examine ensuite les sculptures en marbre, et je termine par quelques indications au sujet des peintures murales et des stucs.

964 **Statue en bronze d'un pugiliste.**

Trouvée en 1884 pendant la construction du théâtre situé sur la Via Nazionale. Restaurations: l'extrémité du pouce gauche, un morceau de la cuisse droite, le rocher sur lequel le personnage est assis.

Cette statue est l'image très fidèle d'un pugiliste qui se repose; elle a peut-être été dédiée par le pugiliste lui-même en souvenir de ses victoires. L'originalité pleine de caractère, avec laquelle l'artiste a conçu l'individu qu'il devait représenter, et le sentiment très exact de la nature dont témoignent tous les détails de l'exécution, nous indiquent que cette œuvre date de la période hellénistique plutôt que de l'empire romain. Le pugiliste est assis, le haut du corps penché en avant, les avant-bras appuyés sur les cuisses, la tête levée et tournée vers la droite. La physionomie a une expression de brutalité

stupide; le visage porte des traces nombreuses de l'exercice, auquel le personnage se livrait. Ses oreilles ont été élargies par des coups de poing répétés. Comme d'autre part la lèvre supérieure est un peu en retrait sur la lèvre inférieure, on dirait que les dents de devant de la mâchoire supérieure ont été renfoncées et brisées. Ces blessures, le pugiliste les a sans aucun doute reçues dans les nombreux combats qu'il a déjà livrés; mais d'autres indices nous prouvent qu'il vient de lutter à l'instant même. Les deux oreilles sont égratignées en deux endroits; à l'oreille droite, de chaque égratignure sortent deux gouttes de sang figurées en relief très plat; une autre goutte de sang est visible à l'oreille gauche au-dessous de la plus haute des deux écorchures. En outre, tandis que l'orbite de l'œil droit a une forme normale, celui de l'œil gauche est enflé à sa partie inférieure; le dessous de l'œil et la joue se confondent sans démarcation précise. Il est d'autant plus naturel de supposer que cette tumeur provient d'un coup de poing tout récent que juste sous l'œil gauche se trouvent plusieurs égratignures, desquelles toutefois ne sort aucune goutte de sang. Nous devons admettre que le nez est enflé à l'intérieur et rempli de sang coagulé; car la bouche est ouverte et la mâchoire inférieure s'avance. Evidemment le pugiliste ne peut plus envoyer aux poumons par les narines que peu ou point d'air; il ouvre la bouche pour respirer. Parmi les poils de la moustache les uns sont raides, les autres ramassés sur eux-mêmes en petites touffes; c'est l'aspect qu'ils ont, quand ils ont été mouillés de sang et que le sang s'est coagulé.

Cette statue nous fait connaître dans tous leurs détails les appareils qui servaient aux pugilistes pour garantir leurs bras et pour augmenter l'effet des coups qu'ils portaient *(caestus)*. Chacun des deux avant-bras est couvert d'un gant, qui ne laisse libres que les phalanges antérieures des doigts. La partie postérieure des doigts, sauf le pouce, est entourée, par-dessus le gant, de trois bandes de cuir épaisses et reliées entre elles par des agrafes en

métal; sur ces agrafes se trouvent de petites bossettes également en métal, qui augmentaient la force des coups. Afin d'éviter qu'au moment où le coup est porté les bandes de cuir ne fassent mal à la main, de petits coussins sont glissés sous les bandes entre elles et le gant. Tout un réseau de courroies sert à maintenir solidement les bandes de cuir et en même temps à protéger le bras. Ce réseau empêche les poignets de se mouvoir librement; aussi notre pugiliste ne peut-il pas laisser tomber ses mains; elles sont tendues en avant avec raideur. Dans cette statue, comme dans beaucoup de portraits d'athlètes, le membre viril est dressé et lié (cf. n. 944). Un long et profond sillon qui se trouve sur l'épaule droite et un autre à l'avant-bras droit semblent être des défauts provenant du coulage de la statue. Ils étaient probablement bouchés avec des lames de bronze, qui ont disparu (cf. n. 611).

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1886) T. 4. Lanciani, Ancient Rome, planche avant le frontispice, p. 306. Murray, Handbook of greek archaeology p. 304 Fig. 99, p. 306. Brunn und Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 248. Cf. Notizie degli scavi 1885 p. 223. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 192. Kölnische Zeitung 3 Juli 1887 n. 182. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 175 et suiv. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars zu Wien VIII (1890) p. 41.

965 **Statue en bronze d'un homme appuyé sur une lance ou sur un bâton.**

Trouvée en 1884 tout près de la statue n. 964 et presque en même temps. Restaurations: la partie antérieure de l'index gauche et du troisième doigt de la main droite, le bâton, un morceau de la cuisse gauche (au-dessus du genou), la plinthe.

L'exécution de la statue est inégale. Tandis que la tête a été travaillée avec beaucoup de soin et de précision, les formes du corps sont un peu indécises. Cette statue représente un homme vigoureux, âgé d'environ trente ans; de sa main gauche levée très haut il s'appuie sur une lance, un bâton ou un sceptre, tandis que sa main droite ramenée derrière son dos repose sur ses fesses. Le poids du corps porte sur la jambe droite; la jambe gauche

touche la terre plus loin en arrière, dans une pose un peu recherchée. Les joues, le menton et la lèvre supérieure sont couverts d'une barbe dont les détails sont gravés dans le métal. D'après la conception, le style et le type du visage qui rappelle les effigies des monnaies de Philippe V, roi de Macédoine (221—179 avant J.-C.), cette statue est le portrait d'un personnage de l'époque hellénistique. Aux muscles puissamment développés de la poitrine et du dos on reconnaît un athlète. L'artiste l'a représenté se reposant. La main gauche était probablement appuyée sur une lance: c'était sans doute dans le jet de cette arme que l'athlète excellait. Entre le thorax et le nombril se lit une inscription qui a été gravée sur le métal après la fonte de la statue: comme pour le n. 615 cette inscription mentionne l'endroit (L. VI = loco sexto) dans lequel la statue était placée; quant aux lettres qui suivent cette première indication, on n'en a pas encore trouvé la véritable signification. Sur le haut de la cuisse droite sont gravées en pointillé les trois lettres MAR entrelacées.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1886) T. 5. Lanciani, Ancient Rome, planche de la p. 303. Murray, Handbook of greek archaeology p. 305 Fig. 100, p. 306. Cf. Notizie degli scavi 1885 p. 42. Kölnische Zeitung 3 Juli 1887 n. 182. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891), arch. Anzeiger p. 69. Röm. Mittheil. VI (1891) p. 238.

966 **Statue en bronze de Bacchus (Dionysos).**

Cette statue a été découverte le 20 septembre 1885 dans le Tibre entre la Farnésina et le pont Garibaldi. Elle est à peu près intacte. Le thyrse a été trouvé brisé en plusieurs morceaux; mais on a pu le reconstituer à l'aide de quelques réparations insignifiantes.

Bacchus (Dionysos) est debout, tenant dans sa main gauche un thyrse, dont la tige est recouverte d'une ornementation imbriquée. D'après la position des doigts, la main droite devait, elle aussi, tenir un attribut, peut-être une coupe à deux anses (kantharos). Bien que la statue reproduise un type grec de Bacchus de style libre, le modelé du nu y trahit une timidité encore inexpérimentée. On reconnaît au premier coup d'œil que l'artiste, dont elle est

l'œuvre, ne connaissait qu'imparfaitement le corps humain, et qu'il fut assez embarrassé pour en représenter tous les détails; il n'osa pas pousser son travail à fond. Cette réserve étonne beaucoup, si l'on se rappelle la routine, dont faisaient preuve les praticiens de l'époque impériale eux-mêmes. Autant que notre connaissance des monuments nous permet de le savoir, cette statue est très proche parente des figurines et des bas-reliefs en terre cuite, qui ont été modelés en Campanie pendant le IIIe siècle avant J.-C., et qu'imitèrent aussi, avec le temps, d'autres fabriques italiques. On peut donc se demander s'il ne faut pas voir dans ce bronze une œuvre créée en Campanie ou à Rome sous l'influence de l'art campanien au IIIe ou au IIe siècle avant l'ère chrétienne. Cette statue nous donne une idée fort nette de la variété avec laquelle les sculpteurs antiques, qui travaillaient le métal, savaient introduire dans la teinte fondamentale du bronze d'autres couleurs qui la nuançaient. Les ornements, en forme de rayons, qui décorent le diadème, sont les uns en argent, les autres en cuivre; les yeux sont en marbre blanc; nous devons admettre que l'iris, aujourd'hui perdue, était faite d'une matière plus sombre; les lèvres sont recouvertes de cuivre rouge; c'est aussi sans doute en cuivre rouge qu'étaient travaillées les extrémités des mamelons sculptées à part. Sur la face extérieure du mollet gauche on remarque l'empreinte d'une monnaie qui avait été imprimée sur le modèle en terre cuite ou en cire, monnaie dont le diamètre (m. 0,022) convient plutôt à un didrachme grec qu'à un aureus ou à un denier romain. Ce détail très particulier nous rappelle lui aussi la Campanie; car la céramique de ce pays employait souvent des empreintes de didrachmes grecs comme motifs de décoration et comme marques de fabrique.

Lanciani, Ancient Rome planche de la p. 308. Cf. Notizie degli scavi 1885 p. 342—343. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 238.

967 **Statue en marbre de Bacchus (Dionysos).**

Trouvée en 1881 dans la partie nord de la villa d'Hadrien près de Tivoli (Notizie degli scavi 1881 p. 105—106). Restau-

rations: le devant du nez, un morceau du menton, les parties des griffes de la nebris qui ne font pas corps avec la statue, le pouce, l'index et quelques fragments des autres doigts de la main gauche, le bas de la jambe gauche, le tronc d'arbre sauf l'extrémité supérieure qui touche la jambe, les morceaux de la plinthe qui supportent la jambe gauche et le tronc d'arbre.

Ce qui prouve que cette statue représente Bacchus (Dionysos), c'est d'abord la nebris qui couvre la poitrine, puis, en outre, l'aspect du corps, dont la constitution est vigoureuse, mais dans lequel l'épiderme est délicat, et qui rappelle par le modelé du cou, du dos et des fesses les formes féminines. De sa main droite, aujourd'hui brisée, le dieu tenait sans doute une grande coupe à deux anses (kantharos); c'est de cet attribut que doit provenir la trace d'amorce visible à l'extrémité supérieure de la cuisse droite. D'après le caractère de l'exécution, cette œuvre date du premier siècle de l'empire. Elle n'a pas été complètement terminée dans toutes ses parties; on voit encore sur la tête cinq petits points de copie, que le sculpteur y a laissés. L'original de ce marbre était en bronze; c'est ce qu'attestent, d'une part la profondeur considérable à laquelle le sculpteur a creusé les parties de la nebris qui se détachent du corps, d'autre part la facture des cheveux de Bacchus et des poils de la nebris, qui rappelle la technique des ciseleurs. Si l'on suppose un original en bronze, on s'explique alors facilement pourquoi le sculpteur a employé, pour reproduire les yeux, un procédé différent de celui qui était en usage dans la statuaire en marbre de son temps; l'iris est représentée par un sillon circulaire bien marqué, et les pupilles par un trou rond fort profond. Evidemment le praticien a voulu rendre le plus fidèlement possible les yeux composés de diverses matières d'une statue en bronze (cf. n. 966). Il va de soi que dans l'original en bronze n'existait pas le tronc d'arbre sur lequel s'appuie la jambe droite de la copie en marbre; si l'on regarde notre statue de profil, en se plaçant à sa droite, cet appui fait le plus mauvais effet, et nuit à l'ensemble des lignes.

La pose du corps ressemble à celle du Doryphore (n. 58); le type du visage et la disposition des cheveux rappellent aussi la manière de Polyclète; il n'est donc pas douteux que notre statue soit en relation avec l'art de ce grand sculpteur. L'on a même prétendu que ce type de Bacchus pouvait bien avoir été créé par lui ou par un de ses élèves. Toutefois la morbidesse, avec laquelle le nu est modelé, ne se retrouve ni dans les œuvres de Polyclète que nous connaissons, ni dans celles des écoles artistiques de la même époque ou de la période qui suivit immédiatement. Si nous examinons l'Amazone de Polyclète (cf. n. 32), qui se prête mieux que le Doryphore à une comparaison avec notre statue, il est évident qu'il y a une assez grande distance, par exemple l'intervalle de toute une génération d'artistes, entre le style sévère de l'une et les formes délicates de l'autre. Ce qui est certain en tout cas, c'est que le modelé du pied droit de Bacchus qui s'est conservé a un caractère, que nous rencontrons pour la première fois à une époque avancée du IV[e] siècle; c'est à la même date qu'il faut rapporter le changement de la pose telle que l'avait imaginée Polyclète. De toutes ces observations il résulte, semble-t-il, que l'original de cette statue de Bacchus était l'œuvre d'un sculpteur péloponnésien, qui vers le milieu du IV[e] siècle développa la manière de Polyclète. Cet original est peut-être un peu plus récent que le type de Pan jeune créé par la même école (cf. n. 389). Comme dans notre statue l'artiste n'a su ménager qu'imparfaitement la transition entre les formes viriles et les parties du corps d'un caractère féminin, il faut admettre que l'original est une des tentatives les plus anciennes qui aient été faites pour donner une grâce nouvelle aux images de dieux adolescents, en introduisant dans leurs corps quelques formes féminines.

Mon. dell' Inst. XI 51, 51 a; Ann. 1883 p. 136 et suiv. Cf. Arch. Zeitung XL (1882) p. 173. Friederichs-Wolters, Bausteine n. 520. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Text zu T. VIII—XI. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1137, p. 1138 Fig. 17. Museo italiano di antichità classica III p. 761, 777—779, p. 783

(dans cet article le type de notre statue est attribué à Myron). Römische Mittheilungen VI (1891) p. 238—239.

968 **Statue en marbre d'un éphèbe agenouillé.**

Trouvée dans la villa de Néron près de Subiaco.

Cette statue a été exécutée avec tant de finesse et de sentiment, que rien ne nous empêche d'y voir un original grec. Elle rappelle par son style la statue de la Glyptothèque de Munich connue sous le nom d'Ilionée, et date probablement comme elle de l'époque d'Alexandre le Grand ou du début de la période hellénistique. Elle représente un adolescent, dont le genou gauche touche à peu près la terre, les deux bras tendus en avant; le bras droit est levé très haut; le bras gauche se trouvait plus bas de sorte que sa partie antérieure était réunie à la cuisse droite par un appui, dont l'amorce s'est conservée tout près du genou. D'après toutes ces données il semble que le jeune homme se défende contre un danger qui le menace d'en haut. En même temps et à la même place que la statue a été découverte une main gauche, qui tient un objet en forme de courroie. Elle ne peut pas avoir fait partie de la statue, car l'exécution en est moins fine et moins fraîche.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I T. 56. Brunn und Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 249. Cf. Notizie degli scavi 1884 p. 426—427. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 238. — Pour la statue dite d'Ilionée, voir: Brunn, Beschreibung der Glyptothek n. 142.

969 **Hermaphrodite.**

Cette statue fut trouvée en 1879, lorsqu'on construisit les fondations du théâtre Costanzi, dans le péristyle d'une maison particulière antique très considérable qui remonte à l'époque des Antonins, si l'on en juge par le caractère de la construction, et qui semble avoir appartenu à Gaïus Julius Avitus, époux de Julia Maesa et grand-père d'Elagabal.

Cette statue reproduit le même original que la statue de la villa Borghèse n. 931; mais elle est incomparablement mieux conservée. Il y a une différence absolue entre la tête de cette statue et les têtes que nous ont

conservées d'autres répliques de l'Hermaphrodite; c'est tout simplement une tête d'Apollon, créée par l'art hellénistique avancé.

Mon. dell' Inst. XI 43; Ann. 1882 p. 245 et suiv.

970 **Tête d'un Perse mourant.**

Trouvée vers l'année 1867 sur le Palatin.

Le type du visage et la tiare qui couvre la tête prouvent que ce marbre représente un Perse. Les phénomènes de la mort sont rendus avec une habileté merveilleuse; les yeux sont déjà à moitié fermés, les muscles du front se sont contractés convulsivement, la bouche ouverte semble exhaler le dernier soupir. Mais on lit encore sur ce visage la colère et le dépit, que le guerrier a éprouvés pendant le combat. Par la conception, par le style et en particulier par la facture des cheveux, cette tête rappelle de très près les types de barbares de Pergame (cf. nrs. 533, 884); elle paraît donc être en relation étroite avec l'école artistique qui travailla dans cette ville sous Attale I.

Bull. dell' Inst. 1867 p. 140. Ann. dell' Inst. 1871 p. 238 not. 31. Matz-von Duhn, Antike Bildwerke in Rom I p. 349 n. 1190.

971 **Peintures murales et bas-reliefs en stuc.**

Peintures et bas-reliefs proviennent d'un édifice antique, qui réunit en lui les caractères d'une grande maison de ville et d'une maison de campagne, et qui fut découvert en 1878 dans le jardin de la Farnésine. (Le plan se trouve dans les Notizie degli scavi 1880 Tav. IV p. 127). Comme les différents morceaux ne sont pas encore numérotés, et comme les fragments qui se raccordent ne sont pas encore rapprochés les uns des autres, je renonce à étudier ces monuments en détail, et je me borne à signaler quelques particularités intéressantes.

Les peintures murales, qui ont été placées provisoirement dans le cloître, appartiennent au style décoratif dit second style (cf. n. 956); mais déjà ce style a subi quelques-unes des transformations qui vont préparer l'avènement d'une variété spéciale du troisième style, variété dite style des candélabres; il semble donc que ces peintures datent du commencement de l'empire. Ce qui

confirme cette opinion, c'est que sur un des tableaux de cette série est reproduite une idole de Diane (Artémis), à laquelle l'empereur Auguste portait un intérêt particulier. Les morceaux, dont le fond est noir, proviennent d'une grande salle oblongue. On y voit une frise, qui représente toute une suite de scènes de jugement copiées d'après des originaux hellénistiques ou plus précisément alexandrins (désignés provisoirement ainsi: C 2, C 4, C 5). Une série de tableaux peints sur les murs de deux chambres à coucher (fond rouge) mérite d'êitre examinée de près (B 3—5, D 1, 3). On sait que l'habtude de placer au milieu des panneaux ou en d'autres endroits de la paroi des tableaux nettement distincts du reste de la décoration et peints eux-mêmes à fresque, naquit à l'époque hellénistique; elle s'explique par une habitude antérieure, qui consistait à décorer les murs de véritables tableaux sur bois. Les tableaux reproduits en fresques procèdent en général, par la conception et par le style, de l'art hellénistique, et leurs originaux datent précisément de l'époque à laquelle eut lieu cette évolution de l'art décoratif. Mais plusieurs des tableaux peints dans les deux chambres à coucher font exception; ils dénotent une époque plus ancienne. Leur composition correspond à celle des bas-reliefs; ils sont traités plutôt comme des dessins coloriés que comme des peintures. Ils rappellent, par le dessin et la technique, les représentations des lécythes attiques à fond blanc, et il est probable qu'ils se rattachent à la même phase de la peinture artistique. Nous pouvons donc admettre que le peintre, auquel on doit la décoration de ces deux chambres à coucher, a voulu imiter une chambre, qu'un amateur avait fait orner non-seulement de peintures d'artistes contemporains, mais aussi de tableaux plus anciens. Chacune des deux chambres contenait un grand et plusieurs petits tableaux de ce dernier genre. Le grand tableau d'une des deux chambres représente une femme assise, probablement Vénus (Aphrodite), et une jeune fille qui, se tenant sur les pointes des pieds, paraît lui tendre un objet de sa main droite levée (D 1). Les petits

tableaux sont trop abîmés pour qu'on en reconnaisse le sujet. Néanmoins sur l'un d'eux on distingue Bacchus (Dionysos); le dieu est assis, un thyrse dans la main gauche; de la main droite il présente à une jeune fille debout devant lui une coupe à deux anses (kantharos) (D 3). Le style de tous ces tableaux dénote le commencement du IVe siècle av. J.-C. Cette même chambre était aussi ornée de peintures qui ont les caractères habituels de l'art hellénistique. L'un de ces tableaux représente une jeune fille qui est assise sur le lit nuptial, la tête couverte du manteau; auprès d'elle on voit son fiancé qui la prie de l'écouter. Un autre tableau représente un couple amoureux étendu sur un lit et s'embrassant (tous deux D 1). Dans la seconde chambre à coucher, un tableau de dimensions assez considérables trahit encore certaines réminiscences du style archaïque; c'est probablement la copie d'un original qui datait de la moitié du Ve siècle (B 5). On y voit Vénus assise sur un trône richement décoré et tenant une fleur de la main droite. L'image de la déesse semble avoir été inspirée par une célèbre statue chryséléphantine. La tête est couronnée d'un *polos* élevé, sur le bord duquel sont disposées alternativement des grenades et des boutons de fleurs. Derrière Vénus une jeune femme est debout; c'est probablement Peitho (cf. nrs. 148, 958); elle est occupée à mettre autour de la tête de la déesse ou à en retirer un voile en étoffe très fine; devant Vénus on voit l'Amour qui tient de la main droite le sceptre de sa mère. Sur deux autres tableaux plus petits, dont le style est celui du IVe siècle, se trouve une femme assise avec un instrument à cordes; devant elle une jeune fille est debout, lui présentant dans l'un des tableaux une branche, dans l'autre un petit écureuil (B 4). Les autres peintures de cette chambre reproduisent, suivant l'habitude, des originaux hellénistiques. Un de ces tableaux, assez grand, représente des Nymphes élevant Bacchus enfant (B 4); deux tableaux plus petits représentent un couple amoureux étendu sur un lit; sur deux autres on voit des scènes empruntées au théâtre; un cinquième représente

le thiase bachique (B 3, B 5). Les voûtes, qui recouvraient ces deux chambres, étaient ornées de bas-reliefs en stuc blanc exécutés avec une merveilleuse finesse; les fragments de ces bas-reliefs, très habilement rapprochés, se trouvent au premier étage du Musée. On y voit une décoration ornementale composée avec beaucoup de goût; cette décoration encadre des paysages, dont la plupart ont un caractère hellénistico-égyptien qui se reconnaît à première vue, et plusieurs sujets figurés, en particulier des scènes bachiques. Dans une troisième chambre à coucher, au milieu des panneaux, se trouvaient peintes des figures isolées (sur fond blanc), traitées dans un style sévère, qui semble nous reporter à la fin du Ve siècle. De ces figures se sont conservées plusieurs femmes, qui paraissent occupées à accomplir des cérémonies réligieuses, et un prêtre revêtu d'un long chiton (E 12).

Les peintures murales: Mon. dell' Inst. XI 44—48, Ann. 1882 p. 301—314; Mon. XII 5—8, Ann. 1884 p. 307—322; Mon. XII 17—34, Ann. 1885 p. 302—318. Cf. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei p. 215 et suiv. Pour l'image de Diane: Römische Mittheilungen III (1888) p. 92. Pour Peitho: Röm. Mitth. VII (1892) p. 60. — Les bas-reliefs en stuc: Monumenti inediti, pubbl. dall' Instituto, supplemento (Berlin 1880—1891) T. 32—36; un fragment se trouve reproduit dans la Gazette archéologique 1885 T. 10.

Le Musée Etrusque du Vatican.

(Museo Gregoriano Etrusco.)

Le *Museo Etrusco* fut créé en 1836 par le pape Grégoire XVI; à l'origine il était destiné à contenir les nombreuses trouvailles faites depuis l'année 1828 dans l'Etrurie occidentale; puis on adjoignit à ce premier noyau plusieurs monuments semblables que le Vatican possédait déjà, et plus tard le produit de maintes découvertes faites à Rome et dans le Latium; enfin Pie IX y ajouta d'autres acquisitions accidentelles. Il y a peu de temps, le musée a été réorganisé par les ordres du directeur actuel C. L. Visconti, et les collections ont été classées méthodiquement. Nous commençons notre examen par la salle d'entrée; puis nous tournons à droite pour étudier les urnes et les sculptures en terre cuite, que suit la collection des vases, et nous revenons à l'entrée par les salles des bronzes.

Museo Etrusco Gregoriano, Rome 1842, 2 vol. (la première édition, auj. épuisée, sera désignée dans la suite de cette description par la lettre A). Cf. Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 34 et suiv. (Klügmann). Un catalogue scientifique et très développé du Musée Etrusque est en préparation.

I. Salle d'entrée.

Trois couvercles de sarcophages en terre cuite avec figures.

Sur les couvercles on voit les défunts étendus dans une attitude pleine d'aisance. Les hommes sont couchés sur le dos et dorment; le personnage sculpté sur le n. 12 a placé

son bras droit sous sa tête; la femme richement parée du n. 15 est à moitié levée sur le coussin où elle repose. L'ensemble des motifs procède d'une inspiration naturaliste; dans les mouvements plus d'un détail est bien observé; les têtes sont des portraits ressemblants. Il y a un contraste frappant entre ce réalisme d'une part et d'autre part l'incapacité absolue, dont les auteurs de ces sarcophages ont fait preuve dans les corps sans proportions et beaucoup trop longs. Ces sarcophages peuvent dater du second ou du premier siècle avant J.-C.

Trouvés en 1834 près de Toscanella. Mus. Gregor. I T. XCII (A I T. XLIX). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 831. Martha, L'art étrusque p. 347 et suiv.

13, 17 Deux têtes de chevaux.

Ces têtes en nenfro (tuf volcanique) étaient placées à l'entrée d'une tombe de Vulci; elles avaient donc un caractère funéraire.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 2.

Deuxième chambre.

Dans cette chambre se trouvent réunies de nombreuses urnes funéraires (vases à cendres) en albâtre et en travertin, qui proviennent pour la plupart de l'Etrurie du Nord (Volterra et Chiusi); comme le prouvent suffisamment la matière dont elles sont faites et le caractère de l'exécution, ce sont des produits de l'industrie locale, qui datent dans leur ensemble du IIIe et du IIe siècle av. J.-C. Les couvercles des urnes carrées portent presque toujours les portraits des défunts, couchés à leur aise, et tenant dans leurs mains une coupe, une couronne, un fruit, un éventail ou quelque attribut analogue. Un des exemplaires les mieux conservés est l'urne d'albâtre n. 56, sur le couvercle de laquelle deux époux sont représentés dans une pose familière.

Sur leur face antérieure, ces urnes sont ornées de reliefs grossièrement exécutés et souvent polychromes; les sujets de ces reliefs sont le plus souvent tirés des

mythes grecs, dans la forme la plus récente qu'ils prirent sous l'influence de la poésie dramatique; mais ces motifs grecs apparaissent ici habillés à l'étrusque, souvent mal compris, enlaidis, défigurés, et rendus obscurs par la présence de personnages empruntés à la démonologie locale. Les représentations de la vie et de la mort ne sont pas rares non plus dans les conceptions purement étrusques. On peut signaler tout particulièrement, à cause de l'intérêt que présentent les sujets de leurs bas-reliefs, le n. 44 (et 67): «Le dernier voyage» (le défunt à cheval est accompagné par un démon); le n. 56: Oenomaos, tué pendant sa course en char avec Pélops; le n. 60: la reconnaissance de Pâris (à peine né d'Hécube, Pâris avait été exposé, puis élevé parmi les bergers; une fois jeune homme, il vient à Troie, où se célébraient des jeux funéraires en son honneur, parce qu'on le croyait mort; il prend part aux luttes et triomphe de tous ses frères, qui humiliés et furieux se précipitent sur l'étranger avec leurs armes; Pâris doit se réfugier sur l'autel de Jupiter, jusqu'au moment où sa sœur Cassandre le reconnaît et déclare qu'il est le fils du roi); le n. 61: Hélène et Pâris, s'embarquant pour Troie avec leur suite; le n. 86: Actéon mis en pièces par ses chiens; enfin près de la fenêtre, sur une urne d'exécution particulièrement grossière, le sacrifice d'Iphigénie à Aulis.

Les morceaux les plus importants (qui se trouvaient jadis dans les Appartements Borgia, cf. Beschreibung Roms II 2 p. 25) sont reproduits dans Mus. Gregor. I T. XCIV et suiv. (A II T. CII et suiv.); Brunn und Körte, I rilievi delle urne etrusche I, Rome 1870; II, 1 1890. Cf. Schlie, Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etrusk. Aschenkisten.

Sur les tablettes fixées dans le mur sont placés de nombreux portraits en terre cuite et en nenfro; ces portraits étaient destinés primitivement à être disposés de la même façon, la plupart dans des tombeaux, quelques-uns dans des temples comme ex-voto. Nous pouvons donc étudier en eux les types nationaux des anciens Etrusques. Ces têtes sont de différentes époques et d'une exécution inégale; mais presque toutes elles dénotent une concep-

tion très vivante du caractère individuel; les détails de chaque figure sont rendus avec tant de naturel que plusieurs de ces têtes nous paraissent être des portraits modernes.

Troisième chambre.

Urnes cinéraires italiques très anciennes, en forme de huttes (dans les quatre coins).

Ces vases en terre cuite noire, de forme si particulière, ont été trouvés dans l'antique nécropole latine située entre Albano et Marino; ils y étaient employés comme urnes cinéraires. Ils imitent la forme des plus anciennes habitations de l'Italie, de ces huttes *(tuguria)* primitives, dont les murs étaient en torchis et dont le toit était fait avec de la paille que maintenaient plusieurs tiges en bois reliées entre elles et dépassant le bord de beaucoup (cf. n. 111). Mais ici il manque encore un détail qui caractérisera plus tard la maison d'habitation, le compluvium (trou creusé dans le toit); la lumière et la fumée passaient uniquement par la baie de la grande porte facile à boucher et qui se fermait au moyen d'une traverse en bois (n. 105). Ces vases sont très anciens; ils remontent au début de la première période de l'âge du fer (environ le VIIIe siècle av. J.-C.); c'est ce que prouvent également les ornements en pointillé, qui reproduisent sans régularité divers motifs d'une décoration géométrique primitive. Ces urnes cinéraires ressemblent tout à fait aux « urnes en forme de maisons» découvertes en Allemagne et en Danemark, urnes qui servaient elles aussi à recevoir les cendres des cadavres brûlés sur les bûchers. Dans les pays grecs on peut suivre également, jusqu'aux époques les plus reculées, l'habitude de donner la forme des maisons habitées par les vivants aux tombeaux et aux urnes cinéraires, qui sont les demeures des morts.

A. Visconti, Lettera a Carnevali sopra alcuni vasi rinvenuti nelle vicinanze di Alba Longa, Rome 1817. Abeken, Mittelitalien p. 360. Helbig, Italiker in der Poebene p. 50 et suiv., 82, 95 (où

est réunie toute la bibliographie antérieure). Sitzungsberichte d. Berliner Akademie 1883 p. 1008 (Virchow). Bonner Studien p. 24 (v. Duhn). Monum. ant. pubbl. per cura della r. accademia dei Lincei I (1890) p. 210 et suiv. (Orsi).

106 **Urne cinéraire en marbre.**

La face antérieure a la forme d'un lit, sur lequel repose un homme imberbe dont la statue orne le couvercle. Ce lit est richement décoré; les pieds en sont des corps de femmes terminés par des serpents; sur la paroi on voit une frise représentant des enfants qui chassent des oiseaux (des cygnes?). Entre les pieds du lit est gravée une inscription étrusque.

Cf. Dennis, Cities and cemeteries of Etruria [3] II p. 456.

110 **Fragment de pilier avec inscription.**

Cette pierre est de la plus haute importance au point de vue de la linguistique, car elle porte sur ses deux faces une courte inscription en langue celte et en latin. Le texte de la face la mieux conservée se lit: *Coi]sis Drutei f(ilius) frater ejus minimus locavit et statuit. Ateknati Trutikni karnitu artuas Koisis Trutiknos*, c. à d. à peu près: Coisis, fils de Drutos, a élevé la pierre tombale *(artuas)* d'Ategnatos, fils de Drutos.

De Todi. Pauli, Altitalische Forschungen I p. 12, 84 et suiv. Corpus inscriptionum Latinarum XI n. 4687, où est citée toute la bibliographie antérieure.

112 **Tête de Méduse colossale.**

La matière est le tuf volcanique (nenfro), que l'on rencontre en Etrurie (principalement aux environs de Corneto).

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 3.

Tombeau en forme de temple rond.

Sur ce tombeau de forme cylindrique (en nenfro) sont figurées en relief des colonnes ioniques; ces colonnes portent une architrave sur laquelle est gravée l'inscription étrusque suivante, aujourd'hui très abîmée: *[Eca] suthi*

Thanchvilus Masnial, c'est à dire: voici le tombeau de Tanchvil (Tanaquil) Masnia.

Mus. Gregor. I T. CV (A II T. CV), 3. Canina, Etruria marittima II T. 109, 1 et 2. Cf. Fabretti, Corpus inscriptionum italicarum n. 2602. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 592. Pauli, Etrusk. Studien III p. 25.

Quatrième chambre.

Au milieu de cette chambre se trouve une **Statue en terre cuite de Mercure (Hermès)** remarquable par sa grandeur et par son excellent état de conservation; d'une conception élégante et d'une exécution habile, elle semble dater de la fin de la république. Une partie de la tête avec le pétase et le bras droit avec le caducée sont restaurés.

Trouvée en 1835 près de Tivoli, en même temps, dit-on, que les nrs. 211 et 234. Mus. Gregor. A I T. LI.

Les nombreuses plaques en terre cuite, disposées dans cette salle, devaient être jadis placées les unes à la suite des autres, pour former des frises ornant des parois; c'est là un genre de décoration, qui est venu de la Campanie grecque à Rome et qui s'est très vite répandu tant dans les monuments funéraires que dans les villas. Ces plaques étaient moulées en grand nombre sur des formes; d'un prix modéré et en faveur auprès du public, elles remplaçaient les incrustations (revêtements) en marbre et en métal qui depuis l'époque hellénistique avaient été remises à la mode. Les bas-reliefs dont elles sont ornées reproduisent les motifs d'ornementation employés par l'art décoratif très florissant des IVe et IIIe siècles, ou bien sont imités des grandes peintures de l'époque classique.

154—156 **Frise en terre cuite avec hauts-reliefs.**

D'une grosse tresse de guirlandes ressortent en haut-relief la tête d'une femme dont la chevelure est ornée de pampres et de grappes de raisin (Ariane?) et celle d'un jeune homme (sur laquelle on distingue encore des traces de couleur); chacune de ces têtes est entourée d'un couple

d'Amours gracieux. La finesse élégante et la hardiesse de l'ornementation nous prouvent que cette frise date des premiers temps de la période hellénistique.

Martha, L'art étrusque p. 282. Cf. Dennis, Cities and cemeteries of Etruria [3] II p. 456.

Plaque en terre cuite, scène tirée du rapt des Leucippides.

Un des Dioscures, reconnaissable au pilos qu'il porte et à l'étoile qui se trouve au-dessus de sa tête, entraîne une des filles de Leukippos, tandis qu'une des compagnes de la vierge enlevée s'enfuit pleine d'effroi pour chercher du secours.

Mus. Gregor. A I T. XLI, 5. Campana, Due sepolcri T. VIII B et Antiche opere in plastica T. 55. Archäol. Zeit. X 1852 T. 40, 3, p. 439. Cf. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 165.

Plaque en terre cuite, combat d'Hercule (Héraclès) et du taureau.

Cette plaque est ornée d'un bas-relief qui représente la défaite du taureau de Marathon; avec deux autres plaques semblables qui se trouvent dans la même chambre et sur lesquelles on voit les combats d'Hercule (Héraclès) avec l'hydre de Lerne et avec le lion de Némée, elle appartenait à un cycle des Travaux d'Hercule, dont nous avons conservé de nombreuses répliques.

Trouvée, d'après Braun (Ruinen und Museen p. 831) dans les ruines de Roma Vecchia, d'après Abeken (Mittelitalien p. 367 [4]) découverte avec le n. 223 dans les fouilles faites par Canova sur la voie Appienne (cf. Corp. inscript. Latin. VI 4, n. 26426). Mus. Gregor. A I T. XLI, 10. Campana, Antiche opere in plastica T. XXII et suiv. Cf. Arch. Zeitung IV 1846 p. LXXII (Gerhard).

168 **Bas-relief en stuc, Jupiter, Neptune et Pluton.**

Au milieu Jupiter est assis sur un trône; il a l'aspect d'un éphèbe aux cheveux longs et bouclés; il porte le sceptre et le foudre; ses pieds reposent sur le globe. Neptune barbu est assis à droite, et à gauche Pluton, la tête appuyée sur sa main, comme s'il dormait, avec la massue pour attribut. Dans sa composition générale comme dans la facture des draperies, ce bas-relief pré-

sente certaines particularités, qui ont fait douter de son origine antique. Cf. plus bas n. 265.

Trouvé en 1816 en même temps que le n. 265 dans une chambre funéraire de la Vigna Moroni hors la porte Saint-Sébastien (décoration du toit); cette chambre funéraire date, semble-t-il, du IIe siècle ap. J.-C.: le bas-relief fut transporté de là dans les Appartements Borgia. Guattani, Memorie enciclopediche V T. I p. 49 (IV p. 33 et suiv.). Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 36 C, p. 103. Cf. Beschreibung Roms II p. 566 Anm. 70; III, 3 p. 403 Anm. 33.

Contre le mur du fond de cette chambre sont disposées, outre un assez grand nombre de portraits étrusques, quelques têtes polychromes intéressantes, qui étaient destinées à faire partie d'une décoration architecturale (tuiles frontales, antéfixes, acrotères); ces petits monuments, fabriqués soit par des artistes grecs — la tradition nomme Damophilos et Gorgasos — soit en Etrurie même d'après les modèles grecs, jouirent d'une grande faveur depuis la fin du VIe jusqu'au IIe siècle av. J.-C. (cf. vol. I p. 449).

Il faut surtout remarquer: le n. 170 (à gauche en haut), une tête de Silène archaïque avec le visage rouge et la barbe noire; le n. 194 (à droite en haut), une tête de femme du même genre; le n. 246, une tête de femme polychrome, qui date encore de la fin de la période archaïque; enfin la partie antérieure d'un cheval ailé d'une très haute antiquité (employé sans doute comme acrotère d'angle); les plumes des ailes sont peintes alternativement en rouge, en blanc et en bleu.

197 **Plaque en terre cuite, Isis et des Sphinx.**

Isis (une fleur de lotus sur la tête, le sistre et des offrandes dans les mains) sort d'un calice de feuilles d'acanthe, entre un sphinx barbu et un sphinx à corps de femme. Ce furent les artistes grecs d'Alexandrie qui les premiers employèrent ces motifs égyptiens sous une forme purement fantaisiste; l'industrie artistique de l'époque impériale a mille fois reproduit les combinaisons inventées par les Alexandrins.

Mus. Gregor. A I T. XL, 5. Cf. Campana, Opere in plastica T. 113.

203 **Statue en terre cuite d'un enfant assis.**

Le jeune enfant est représenté avec un naturalisme plein de grâce; il est vêtu d'un foulard et d'une chemise qui forme bourrelet vers le milieu du corps; sa main droite est placée sur un oiseau. Cette statue était un ex-voto, comme les figurines d'enfants en bronze n. 283 et n. 329 dans la salle IX (p. 341 et 350).

De Cervetri. Mus. Gregor. A I T. XLVII.

209 **Plaque en terre cuite, motif bachique.**

On voit, sur cette plaque, un canthare entre deux panthères dressées; derrière chaque panthère un thyrse remplit le champ du bas-relief. Au-dessus l'on distingue les restes d'une inscription latine, qui contenait le nom du fabricant.

Mus. Gregor. A I T. XL, 6. Cf. Benndorf u. Schöne, Bildwerke des lateran. Museums p. 387, 561. Corpus inscriptionum Latin. XV n. 2556 (cf. n. 2539 et suiv.).

211 et 234 **Fragments de statues en terre cuite.**

Ces statues de femmes de grandeur naturelle reproduisent d'excellents originaux du IVe et du IIIe siècle, à en juger par la disposition hardie et l'exécution très soignée de l'abondante draperie, sur laquelle se sont conservés des restes de peinture.

Trouvés en 1835 près de Tivoli (en même temps que la statue de Mercure) lorsque l'on perça le Monte Catillo. Mus. Gregor. A I T. L. Cf. Braun, Ruinen und Museen Roms p. 831. Museo italiano di antichità class. I p. 93[7] (Milani).

215 **Sarcophage en terre cuite polychrome, Adonis.**

Ce sarcophage reproduit dans tous ses détails un lit abondamment garni de coussins et de couvertures; sur ce lit repose, couché sur le dos, un jeune homme (en chlamyde et en bottes de chasse), qui a une blessure à la cuisse gauche; auprès de lui sur un tabouret est étendu son chien de chasse. Ce jeune homme est Adonis blessé

à mort par le sanglier. Quant au défunt, auquel ce sarcophage était destiné, c'est probablement à sa fin prématurée, ou encore à son amour pour la chasse, ou à sa beauté, ou aux circonstances de sa mort qu'il a dû d'être comparé au favori de Vénus. Ce sarcophage, parfaitement conservé et d'une exécution vivante, reproduit un motif très habilement imaginé. La polychromie contribue encore à faire valoir le naturalisme étrusque d'un caractère si vigoureux, qui se trouve ici réuni à un ensemble de formes de style grec. Les parties nues du corps de l'éphèbe sont en brun-rouge; la draperie et le matelas sont peints en rouge tendre (couleur de pêche), les couvertures du lit en bleu.

Trouvé à Toscanella en 1834. Mus. Gregor. I T. CXIII (A I T. XLVI), 1. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 73. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 831.

223 **Plaque en terre cuite, Persée avec une tête de Méduse colossale.**

Trouvée sur la voie Appienne en même temps que les bas-reliefs qui représentent les travaux d'Hercule (voir plus haut p. 213). Mus. Gregor. A I T. XLI, 8. Cf. Combe, Ancient terracottas in the British Museum T. XI, 25. Campana, Opere in plastica T. 56.

265 **Bas-relief en stuc, Vénus et Adonis.**

Cette plaque forme le pendant du n. 168. Auprès d'Adonis, déjà blessé à la cuisse gauche, on voit un petit Amour, occupé à panser la blessure. A gauche, Vénus est debout, tournant le dos au spectateur.

Sur le lieu de provenance voir n. 168. Visconti-Guattani, Museo Chiaramonti T. a III 9, p. 277, 350. Guattani, Memorie enciclopedi. V T. 2. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 36 A, p. 97. Cf. Beschreibung Roms II 2, p. 9.

Au-dessus des portes, par lesquelles on passe de cette salle dans la troisième et dans la cinquième chambre, ont été placés plusieurs pieds en terre cuite, ex-voto consacrés par des malades guéris. Contre le mur, dans lequel les fenêtres sont percées, ont été disposées plusieurs plaques en terre cuite décorées d'ornements en bas-relief

habilement stylisés: avant-trains de griffons et de lions, qui se continuent en guirlandes de fleurs; Arimaspes, qui font boire dans des vases et des coupes des griffons assis; Amazones luttant contre des griffons géants qui les attaquent furieusement.

D'Agincourt, Recueil de sculpture antique en terre cuite T. XI, 1—4. Mus. Gregor. A I T. XL, 7—9. Campana, Opere in plastica T. 78 et suiv. Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 19. Ann. d. Inst. 1871 p. 144 et suiv. (Roulez). Klügmann, Amazonen in Literatur u. Kunst p. 55.

Plaque en terre cuite, Pélops et Hippodamie.

D'après une des versions de la légende, Oenomaos, pour distraire les jeunes gens qui prétendaient à la main de sa fille, les faisait accompagner par Hippodamie elle-même pendant la course en char qu'ils devaient accomplir avec lui pour obtenir la jeune vierge. C'est d'une grande composition représentant cet épisode que doit être tiré le motif de notre plaque, sur laquelle on voit Pélops en costume phrygien et Hippodamie voilée debout l'un auprès de l'autre dans un quadrige qui court.

Winckelmann, Monumenti inediti T. 117. Cf. Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 1957. Des répliques du même motif se trouvent au palais des Conservateurs (cf. Vol. I p. 450) et au Musée Kircher (Salle I n. 417).

A gauche de la porte d'entrée:

Plaque en terre cuite, maison égyptienne.

Sur le fragment qui s'est conservé, on voit à droite une maison ronde, sur le toit de laquelle est perchée une cigogne (ou un ibis); à gauche, étendue sur un lit, une femme demi-nue. Ce débris faisait partie d'une composition plus considérable représentant un paysage des bords du Nil; ce motif s'est conservé dans plusieurs répliques (dont l'une se trouve au Musée Kircher, cf. p. 375).

D'Agincourt, Recueil de sculpture T. 9, 2 (Beschreibung Roms II 2, p. 19, 8). Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas T. LIII, 9. Cf. la bibliographie citée p. 375 au n. 40.

Chambres V—VIII.

La collection de vases.

Les vases en terre cuite rangés dans les salles V—VIII proviennent pour la plus grande partie des tombeaux de l'Etrurie occidentale (Caere et Vulci); mais à très peu d'exceptions près ils n'ont pas été fabriqués dans le pays; ils y ont été importés des villes grecques de l'Asie-Mineure, de la Hellade, de l'Italie méridionale. Ils doivent de s'être conservés à la coutume pieuse qu'avaient les peuples anciens de placer dans les demeures des morts quelques vases en terre cuite au milieu des autres ustensiles. Voilà pourquoi toutes les formes des vases en usage dans la vie courante ont été retrouvées pendant les fouilles des tombeaux: des jarres pour les provisions, vases à panse arrondie, dont l'orifice est large, et qui sont munis de deux anses verticales (amphores pour l'huile et le vin); les vases dits pots à eau (hydria), qui ont deux petites anses horizontales et une anse verticale plus développée avec laquelle on les porte plus facilement; des vases où se faisait le mélange des liquides (cratère), à large orifice; des vases pour verser avec orifice cylindrique et orifice trifolié (oenochoé); des vases à boire comme les coupes plates (kylix), les larges jattes (skyphos) et les coupes à anses (canthare); les vases dits vases à parfums dont on se servait pour verser l'huile goutte à goutte, comme le lécythe allongé, au col étroit, comme l'alabastre en forme d'outre et lui aussi allongé, comme le petit aryballe à la panse sphérique. Toutes ces formes principales donnent naissance à un grand nombre de variétés, et il est aussi intéressant qu'instructif d'examiner combien les céramistes antiques se sont efforcés, tout en conservant les types généraux et en tenant le plus grand compte de l'utilité pratique des vases, de subordonner à un sentiment très fin de la beauté le profil de la forme et les rapports qui doivent exister entre les différentes parties. L'intelligence tout à fait originale avec laquelle ils concevaient le caractère architectonique du vase se manifeste

également dans le choix et dans la superposition des ornements; nous pouvons suivre pas à pas pendant plusieurs siècles le développement de cet art. L'industrie du potier avait alors atteint un merveilleux degré de précision et de finesse, auquel depuis lors elle n'est jamais parvenue et qu'en tout cas elle n'a jamais dépassé.

Mais ce qui fait par-dessus tout l'intérêt de ces vases, ce sont les peintures dont ils sont décorés. Grâce à ces peintures, nous possédons une quantité presque infinie de documents sur l'histoire légendaire, sur les coutumes, sur la conception du monde des anciens Grecs; sur beaucoup de points ce sont les seuls témoignages que nous en ayons; la tradition littéraire est fort pauvre et nous laisse souvent dans l'ignorance. Importants pour l'histoire de la civilisation, les vases peints ne le sont pas moins au point de vue de l'histoire de l'art. Ils nous donnent (surtout en ce qui concerne le dessin et la composition) une idée exacte de la peinture de cette époque, peinture dont nous n'avons conservé aucune œuvre considérable; ils nous font connaître la naissance, les progrès, la décadence et les nombreuses étapes du développement d'une branche très importante de l'industrie artistique; tous ces détails ne sont pas sans utilité pour l'histoire des autres espèces de monuments, et par conséquent l'étude des vases peints nous fournit les renseignements les plus précieux sur le développement général de l'art.

Avec la collection du Museo Gregoriano on ne peut écrire qu'un chapitre très succinct de l'histoire primitive de la céramique; mais ce chapitre est d'une importance capitale. Les plus anciennes espèces de vases importées de la Grèce comme les produits de l'industrie locale en terre noire (bucchero), ne sont représentés que par un petit nombre d'exemplaires. C'est du VIIIe et du VIIe siècle que datent les cruches à panse arrondie, à fond clair (n. 1—3; Salle VIII), décorées le plus souvent avec beaucoup de finesse de frises d'animaux et d'ornements (rosettes en pointillé, imbrications), provenant les unes de Corinthe, les autres de fabriques différentes ayant subi

l'influence de Corinthe et de Rhodes. Les importations de Corinthe étaient encore nombreuses au VIIe et au VIe siècle, comme le prouvent, outre beaucoup de petits vases à parfums (v. plus bas p. 288), quelques vases plus grands avec inscriptions corinthiennes n. 6 et 7, les belles jarres à provisions à anses verticales (*vaso a colonnette*, kelebe) n. 11 et 19 et le deinos (vase pour le mélange des liquides sans pied ni anses) n. 34. Les produits les plus anciens des fabriques corinthiennes sont reconnaissables à la terre jaune rougeâtre, souvent malpropre, dont ils sont faits; sur cette terre les peintures sont appliquées au moyen d'un mauvais vernis, presque toujours brun noir, destiné à imiter la technique du métal travaillé par feuilles, dont les silhouettes noires de nos vases rappellent les figures découpées; les détails du dessin sont rendus par des lignes gravées dans la poterie; diverses parties sont mises en relief au moyen de couleur rouge (plus tard aussi au moyen de couleur blanche). L'élément oriental apparaît dans les motifs de décoration: on voit fréquemment, dans des frises d'animaux très caractéristiques, des lions, des panthères (avec la tête vue de face), des sphinx, des oiseaux à tête humaine (les prétendues Sirènes), et d'autres animaux fantastiques; les espaces vides du champ sont remplies de fleurs stylisées (rosettes) et de débris de fleurs. Le goût d'une époque où les exercices équestres étaient en faveur se manifeste dans la préférence des artistes pour les tableaux représentant des combats singuliers, des suites de cavaliers, des processions de chars, des scènes de chasse, etc.; quant aux grandes compositions, le sujet en était fréquemment mythologique.

Dans la période la plus ancienne de son histoire, l'Etrurie avait des relations commerciales très suivies non-seulement avec Corinthe, mais encore avec les villes ioniennes de l'Asie-Mineure et avec les colonies qu'elles avaient envoyées en Italie; les traces de ces relations se retrouvent à la fois dans l'industrie locale du bronze (cf. Salle IX) et dans plusieurs vases en terre cuite im-

portés de ces régions (n. 51, 228, 245). Quant à la poterie cyrénaïque, où se mêlent les influences de la Grèce orientale et de Corinthe, elle est représentée ici par un exemplaire très important (n. 275). Mais le plus grand nombre des vases trouvés en Etrurie sortent des ateliers athéniens; car les potiers d'Athènes, grâce à leur merveilleuse activité, à l'excellente matière qu'ils employaient et à la supériorité habituelle de leurs produits, étaient encore les maîtres absolus du marché étrusque pendant la première moitié du VIe siècle. Ce sont surtout les villes grecques de la Sicile, en particulier Syracuse, qui ont servi d'intermédiaires entre Athènes et les ports de la côte occidentale d'Italie.

Sur les vases les plus anciens d'origine athénienne se reconnaît encore souvent l'influence de modèles ioniens et péloponnésiens. Cela est surtout vrai des prétendues amphores attico-corinthiennes ou tyrrhéniennes (n. 5, 8), fabriquées pendant le second tiers du VIe siècle; le nom, sous lequel on les désigne d'habitude, a été inventé à une époque où on ne savait pas encore lire les inscriptions de ces vases; mais les noms, qui accompagnent les personnages sur plusieurs exemplaires de cette série, fournissent précisément l'argument le plus sérieux pour démontrer l'origine attique de toute la série. Ce sont des vases de forme élancée, qui sont décorés de suites d'animaux au-dessous du sujet principal, comme les vases corinthiens. Mais dans ces derniers la terre et le vernis sont encore d'une vilaine couleur; au contraire les poteries athéniennes, dont la fabrication était devenue un art original et indépendant, étaient faites d'une terre également cuite partout, à laquelle on donnait, au moyen d'un pigment, une couleur rouge vif; cette terre était enduite d'un vernis noir foncé, dont on ne connaît pas encore la préparation dans tous ses détails. Les personnages et les ornements, peints en noir comme des ombres, étaient mis en relief par des lignes gravées qui suivaient leurs contours; sur le fond noir était étendue de la couleur rouge et blanche (qui a complètement disparu), que les artistes employaient

conventionnellement: en blanc étaient nuancées les parties nues des corps de femmes (visage, mains, pieds), en rouge les barbes des hommes, certaines parties des draperies, etc. En outre dans le dessin beaucoup de détails témoignent encore d'habitudes conventionnelles: ainsi les yeux des hommes sont grands et ronds, ceux des femmes sont petits et en forme d'amandes.

Les anciennes formes de vases ont été modifiées dans un sens très original par la céramique athénienne. Tout d'abord, parmi les vases du style dit « style des figures noires », la forme que les potiers athéniens fabriquaient de préférence pour leurs acheteurs étrusques, était l'amphore. Nous pouvons ici distinguer deux groupes principaux d'amphores, les unes à panse vernie, les autres à panse non vernie. Les vases du premier genre (salle V) sont d'une forme élancée et hardie; le col, très nettement séparé de la panse, est décoré d'une chaîne de fleurs de lotus opposées par la base (stylisées jusqu'à être méconnaissables) et de doubles palmettes; deux lignes de motifs végétaux (avec des palmettes et une ou plusieurs fleurs de lotus) se développent au-dessous des anses, séparant les tableaux de la partie antérieure et ceux de la partie postérieure de la panse, que limitent au bas du vase une chaîne circulaire de fleurs de lotus et souvent en outre une simple bande de méandres; du pied de l'amphore (comme dans les amphores corinthiennes et tyrrhéniennes) rayonnent des feuilles pointues, du milieu desquelles la panse semble sortir comme d'un calice ou d'une corbeille. Les peintures qui ornent ces vases témoignent fréquemment d'un sens artistique très développé; les mouvements y sont traités avec liberté, et la teinte noire de la silhouette fait l'impression d'un vêtement qui embarrasse et arrête les personnages. Dans leur ensemble, ces vases datent de la seconde moitié du VIe siècle; quelques exemplaires seulement paraissent avoir été fabriqués pendant la première moitié du Ve.

Les amphores du second groupe (salle VI), qui atteignent souvent des dimensions considérables, sont toutes

recouvertes d'un vernis noir brillant, qui les fait ressembler à des vases en métal; on a simplement laissé en couleur claire sur le pied de l'amphore une partie destinée à être ornée du calice rayonnant peint en noir, et de chaque côté de la panse un espace rectangulaire pour la reproduction du sujet et des bandes d'ornements qui l'encadrent. Il n'y a pas de séparation nette entre le col et la panse; leurs contours se rejoignent et se confondent. Les peintures de ces vases sont en général exécutées avec un soin minutieux, souvent même exagéré; mais presque toutes sont encore traitées avec une certaine sévérité et une certaine raideur, qui semblent prouver chez leurs auteurs la volonté de rester fidèles à l'ancienne tradition industrielle; ce n'est que dans quelques détails sans importance que l'on peut saisir les traces d'un développement progressif. La plupart de ces amphores ont été achetées en Etrurie pendant le VIe siècle (depuis 570); elles disparaissent presque entièrement à la fin de ce même siècle. Les amphores panathénaïques (en ce qui concerne leurs rapports avec la fête, qui leur a donné leur nom, voir p. 249) constituent une sorte de groupe intermédiaire entre ces deux séries d'amphores; de l'une des séries elles ont pris la forme, de l'autre le principe de la décoration; enfin nous rencontrons encore d'autres variétés de vases, par exemple les vases de Nicosthène (p. 239 n. 10ª et p. 283).

La même diversité de forme et de décoration existe entre les hydries, les cruches et les lécythes de la même époque; dans les peintures légères de cette dernière catégorie la technique des figures noires s'est conservée jusqu'à une époque très avancée. Pendant cette période la coupe prend les formes les plus variées (salle VIII), tantôt lourde et massive avec un pied sans élégance, tantôt gracieuse et légère avec des anses fines et un pied élevé, tantôt avec, tantôt sans peinture à l'intérieur; la décoration extérieure se diversifie à l'infini: ici sur un enduit noir est ménagée une bande étroite destinée à recevoir une frise de figures; là un espace carré a été laissé pour le

motif principal; ailleurs la plus grande partie de la coupe est sans vernis et l'on n'y voit qu'une figure isolée, ou une inscription qui n'est autre chose qu' un toast (nrs. 211, 266), ou bien encore la signature de l'artiste (nrs. 217, 249, 251) entre deux palmettes élégantes. Il faut encore signaler une catégorie spéciale de vases, les coupes dites coupes à yeux *(tazze a occhioni)*, dans lesquelles le motif principal est encadré par des yeux énormes, traités dans le style décoratif (nrs. 258, 261, 270, 273); l'origine de ce genre d'ornementation est double: d'une part, pendant la période primitive, on s'efforçait de donner aux vases la forme ou l'aspect de visages humains; d'autre part on attribuait à l'œil la puissance de détourner tous les maux, entre autres le malocchio. Toutes ces tentatives encore incertaines, tous ces tâtonnements des peintres céramistes témoignent clairement des efforts incessants qu'ils faisaient pour adapter la décoration à la forme du vase, tandis qu'ils n'accordaient le plus souvent que peu d'attention au sujet lui-même qui ornait la coupe.

Quant au cycle des sujets représentés sur les vases à figures noires, cycle qu'il est surtout facile d'étudier sur les grandes amphores, il est évident que les principaux motifs en sont empruntés à la peinture des tablettes votives et des vases sacrés employés dans les cérémonies religieuses. Il en résulte que les dieux sont les principaux personnages figurés; leurs réunions solennelles et leurs processions, soit à pied, soit en chars, reviennent fréquemment sur les vases, ainsi que la lutte soutenue par eux tous contre les Géants. De toutes les divinités, c'est Minerve (Athèna) qui est le plus souvent représentée, parce que les potiers athéniens avaient à cœur de glorifier la déesse qui les protégeait; toujours et toujours on la voit apparaître, montée sur son quadrige pour combattre les Géants, assistant ses protégés au milieu des rudes batailles. Bacchus (Dionysos) n'est pas moins souvent figuré; il est toujours accompagné de Ménades et de Silènes barbus à queue de cheval, qui l'entourent en dansant et en faisant de la musique — de tels motifs

étaient la décoration qui convenait le mieux aux vases, dans lesquels on conservait le vin. Parmi les héros, c'est Hercule (Héraclès) qui est le plus choyé; pendant le VIe siècle, son culte a dû être extraordinairement populaire en Attique; des types de tableaux furent créés pour représenter ses différents travaux; lui-même est toujours le héros qui s'élance impétueusement, la peau de lion étroitement serrée autour de son corps et ramenée sur sa tête, armé de l'arc, du carquois et de l'épée ou de la massue. Parmi les aventures de Thésée, la seule qui revienne fréquemment est la victoire qu'il remporta sur le Minotaure de Crète. Quant aux légendes qui se rattachent à la guerre de Troie, elles ne sont pas reproduites sur nos vases d'après les épopées; elles sont représentées par plusieurs scènes devenues populaires grâce aux récits des rhapsodes, aux chansons et à l'enseignement des écoles; les épisodes racontés dans l'Iliade et l'Odyssée y sont relativement rares. Beaucoup de tableaux, qui représentent l'équipement, le départ et le retour des guerriers, des combats singuliers autour d'un guerrier blessé, le transport d'un cadavre enlevé du champ de bataille, manquent absolument de détails caractéristiques; on peut donc se demander si le peintre a eu l'intention de reproduire un épisode déterminé de la légende ou un moment donné de la vie militaire. En dehors de ces scènes guerrières, les tableaux de genre empruntés à la vie humaine ne tiennent que peu de place dans le répertoire des vases à figures noires; grâce à la décoration traditionnelle des vases panathénaïques, les représentations d'exercices physiques restèrent à la mode; sur les hydries les artistes peignirent des scènes qui se passaient autour des sources, scènes qui faisaient allusion à la destination pratique de ces vases; tout autre motif n'apparaît qu'isolément. Le nombre des types, avec lesquels ont été composés ces milliers de tableaux, est remarquablement restreint. Les motifs, une fois composés, furent répétés à l'infini; en les modifiant légèrement, on les employa pour les sujets les plus divers;

des groupes de personnages, devenus populaires, furent diminués ou augmentés d'une ou deux figures pour pouvoir s'adapter aux vases de dimensions différentes; mais le plus souvent cette transformation fut purement extérieure. Pour exprimer les rapports des personnages entre eux. on eut recours à une série de gestes conventionnels, gestes qui peuvent en apprendre long à l'habitant des pays méridionaux, mais qui ne nous font pas connaître avec précision le sens du mouvement, soit parce qu'ils ne sont pas clairs, soit parce qu'ils peuvent signifier trop de choses à la fois. Les inscriptions, qui expliquent la scène, ne sont pas très fréquentes; à cette époque tout le monde n'était pas capable d'inscrire un texte sur un vase peint. Les peintres n'ont pas tous écrit de la même façon; ils avaient une instruction et des goûts très divers; il arrive que des lettres isolées ou des suites de lettres ne présentant aucun sens remplissent les intervalles laissés libres entre les personnages ou les groupes de personnages (même à une époque assez récente): tantôt ces lettres sont disposées comme motif de décoration, tantôt elles sont placées arbitrairement, pour faire croire que ce sont des inscriptions ou parce que l'artiste a voulu donner libre cours à sa manie de griffonner quelque chose. Les anciens Athéniens aimaient à écrire sur les portes et sur les murs; ils y traçaient les noms de leurs favoris; de tels noms furent peints aussi sur les vases; il faut reconnaître toutefois qu'ils sont encore assez rares pendant la première période de l'art céramique. Dès la seconde moitié de cette période (550—500) les peintres et les potiers signèrent fréquemment de leurs propres noms les vases qu'ils fabriquaient (cf. les «signatures d'artistes» des nrs. 10ª. 78, 251, 258), pour rendre leur gloire plus durable. En réalité ils n'avaient pas toujours de bonnes raisons pour agir ainsi; car l'individualité de chaque artiste n'apparaît que très rarement sur les vases de ce style; et lorsqu'elle apparaît, elle se dégage beaucoup moins d'un véritable génie créateur que de la perfection technique, des particularités du dessin, des caractères ex-

térieurs du type en question, ou d'autres caprices personnels. En général toutes ces peintures sont d'une monotonie assez plate; il est impossible de ne pas constater que les anciennes formules artistiques, tant de fois appliquées et si souvent mal à propos, ont fait tomber la céramique dans un véritable engourdissement; on sentit de plus en plus impérieusement le besoin de rajeunir l'art et de lui rendre sa liberté en y introduisant des éléments nouveaux.

Et en effet pendant le dernier tiers du sixième siècle se développa un esprit nouveau; cet esprit dut sa naissance à la révolution qui s'accomplit dans toutes les branches de l'art sous l'influence des Pisistratides, lorsqu'ils eurent établi des rapports fréquents entre l'Attique et les Grecs de l'Archipel oriental. Une des conséquences extérieures de cette révolution fut, en ce qui concerne l'industrie des vases peints, un changement dans la technique. De la pratique ancienne les potiers ne gardent que l'habitude de réserver en couleur claire, sur la terre cuite, la silhouette des personnages; le vernis noir se répand sur toute la surface du vase et suit tous les contours du dessin. Sur le fond sombre les figures s'enlèvent et ressortent plus vivement; il est désormais possible d'accentuer avec une plume ou un pinceau chargés de couleur noire ou brun-foncé les détails du corps humain. Avec cette nouvelle technique, que l'on a coutume d'appeler la technique « des figures rouges », surgit un style nouveau; de nouveaux devoirs sont imposés aux peintres céramistes; les sujets sont conçus sous une forme nouvelle. L'art se précipite avec ardeur dans toutes les voies qui lui sont ouvertes; un champ plus libre est laissé à l'originalité du dessinateur. On se plaît dès lors à représenter les hommes nus, et l'on s'efforce avec un succès toujours croissant de rendre tous les détails de la musculature et de la charpente osseuse. Pour les figures de femmes, on cherche à tourner de diverses manières les difficultés que présente la reproduction des draperies; on n'apprit que très tard à les surmonter. L'attitude des personnages au repos et les mouvements

de ceux qui sont en action se modifient sans cesse. L'immuable raideur des compositions à figures noires est jetée par-dessus bord; tout est en perpétuel changement.

En même temps une révolution profonde s'accomplit dans le choix des sujets, révolution qui nous indique que les ambitions et les idées n'étaient plus, à l'époque de Clisthène, les mêmes qu'auparavant. Les motifs autrefois aimés disparaissent progressivement ou se présentent sous un aspect complètement nouveau. Nous ne voyons plus les dieux réunis en assemblées solennelles, mais groupés dans des scènes de genre, buvant et faisant des largesses; leurs combats contre les Géants reviennent moins fréquemment que leurs aventures avec les filles des hommes. A côté de Minerve, au premier plan, c'est maintenant Apollon qui paraît, tandis que Bacchus bat de plus en plus en retraite; le cortège bachique est toujours aussi aimé, mais les Silènes, qui dansent avec solennité, ont fait place à des compagnons joyeux, alertes et très agiles, qui font mille farces d'ivrognes et poursuivent sans cesse leurs compagnes aux pieds légers, les Ménades. Parmi les exploits des héros les anciens types des travaux d'Hercule sont laissés à l'écart tandis que d'autres aventures, tirées de la vie mouvementée du héros, acquièrent une popularité nouvelle. Mais dès lors c'est Thésée qui joue le premier rôle, Thésée que le mouvement patriotique contemporain de Clisthène a rendu populaire et que l'enthousiasme provoqué par les guerres médiques a transformé en héros national. Ses combats singuliers fournissent un idéal aux jeunes éphèbes de l'Attique; c'est lui qui mène les Athéniens au combat contre les Amazones et les Centaures; ces derniers motifs donnaient au peintre l'occasion de composer les groupes les plus variés et les plus gracieux. A côté des sujets empruntés au cycle de la guerre de Troie les légendes attiques ou créées en Attique apparaissent de plus en plus au premier plan.

Mais surtout les scènes tirées de la vie humaine deviennent beaucoup plus fréquentes. A côté du thiase

bachique qui s'ébat joyeusement, voici le « Komos », ces fêtes gaiement solennelles de la jeunesse attique, et ces danses enthousiastes qu'accompagnaient des flûtes et des cymbales. Nous assistons à des orgies, entremêlées de jeux et de farces; tous les incidents, toutes les conséquences en sont représentés; dans ces banquets on ne fait pas toujours preuve de bonne éducation et de pruderie. Les peintres céramistes se sont aussi efforcés de reproduire sous un aspect toujours nouveau la vie des éphèbes dans l'école et dans la palaestra; les jeunes gens sont nus, se livrant aux exercices les plus variés ou se préparant pour ces exercices; ils tiennent dans leurs mains des disques, des courroies, des strigiles. Les scènes de la vie militaire sont beaucoup plus rares; on aimait beaucoup mieux mettre sous les yeux du public les préparatifs du combat que le combat lui-même; c'est l'équipement, c'est le départ pour la guerre, ou encore le retour triomphal qui sont peints sur les vases; autour du jeune hoplite sa famille est groupée, l'aidant à revêtir ses armes, partageant ses sentiments; sa mère ou sa femme lui tendent une coupe, pour lui souhaiter la bienvenue ou pour lui faire leurs adieux. D'autres scènes fort gracieuses et d'un genre différent reviennent fréquemment: colloques d'hommes et de beaux enfants, de jeunes gens et de jeunes femmes, entretiens amoureux, scènes de séductions. Les honneurs rendus aux dieux, les libations et les sacrifices, les jeux donnés pendant les fêtes religieuses, le couronnement des vainqueurs, voilà encore le sujet de nombreuses peintures. Ainsi les artistes de cette époque si agitée, dans leur joie de créer des œuvres nouvelles, embrassent toute la vie humaine et la rendent par le pinceau; rien de ce qui est humain ne leur reste étranger.

Le sens de la beauté s'aiguise chez les potiers, dont le talent prend désormais conscience de lui-même; ces progrès se manifestent jusque dans les modifications apportées aux formes des vases. Les amphores deviennent plus élancées; le profil de leurs divers éléments est dessiné avec plus de finesse; les anses sont en général plus éle-

vées; elles ont tantôt l'aspect d'une tresse, tantôt celui d'un ruban. Il faut citer comme particulièrement gracieuse toute une catégorie de vases fabriqués pendant le premier tiers du cinquième siècle; ils ne sont ornés sur chaque face que d'une seule figure, très finement conçue et soigneusement exécutée (cf. nrs. 82—86, 223). Ici le devant et le derrière du vase sont encore traités avec le même soin; mais bientôt l'on commence à tenir compte du sens dans lequel les amphores seront placées; on néglige la face postérieure, sur laquelle on se contente de peindre des comparses insignifiants («figures drapées»). Parmi les nombreuses espèces de jarres à provisions, la plus répandue est à ce moment l'amphore en forme d'outre ou pelikè (nrs. 135, 136, 183, 188 et dans le style à figures noires le plus récent n. 70), et le vase appelé stamnos (ou olla: nrs. 110—116, 129, 132); l'amphore à colonnettes reparaît sous une forme modifiée (nrs. 122, 123, 128). Les vases destinés au mélange des liquides prennent une importance nouvelle: aux cratères en forme de calices richement décorés (*vaso a calice* n. 103) viennent s'ajouter les cratères en forme de cloches (oxybaphon, *vaso a campana*, nrs. 178, 180). Les hydries se distinguent par leur profil élancé, leurs peintures habilement disposées et leurs bandes d'ornements d'une admirable finesse.

Mais pendant cette période ce sont les coupes qui jouent le rôle le plus important. Le pied et la vasque se réunissent pour former un tout unique, auquel les anses gracieuses se raccordent harmonieusement; l'on a désormais trouvé la place qui convient le mieux à la décoration. C'est d'une courte période de transition que datent les coupes dont l'intérieur est orné de figures noires, et l'extérieur de figures rouges (cf. par exemple nrs. 239, 254). Bientôt ce dernier style envahit même l'intérieur de la coupe, que l'artiste traite dès lors avec un soin extrême et qui forme parfois la seule décoration: c'est le cas pour les coupes dont l'extérieur est revêtu d'un vernis noir très brillant. Mais plus souvent toute la face extérieure est peinte; de jolies palmettes, au-dessous des

anses, divisent en deux parties les divers tableaux. C'est là que nous pouvons le mieux suivre les progrès étonnants de l'art du dessinateur; nous surprenons d'un seul coup d'œil la vie puissante et la perpétuelle effervescence de l'art attique, de cet art qui, fécondé par des éléments nouveaux venus de l'étranger, parvint à une maturité si superbe et atteignit une telle perfection après la fin des guerres médiques. Les peintres céramistes et les potiers d'Athènes, qui n'occupent pas alors le dernier rang parmi les industriels de leur pays, prennent conscience de leur valeur; les signatures de maîtres apparaissent de plus en plus fréquemment sur les vases (cf. p. 226); ces noms, ainsi que les noms des favoris, nous permettent en quelque sorte de fixer la chronologie de ces vases et de distinguer les relations de famille et d'école qui existaient entre les corporations de peintres et de potiers.

C'est précisément de l'époque des meilleurs peintres de coupes que datent les nombreux exemplaires de premier ordre que possède la collection du Museo Gregoriano. Si nous laissons de côté deux coupes de Pamphaios, exécutées encore d'après les traditions du style archaïque (nrs. 256, 258), nous n'avons aucun vase de ce genre qui porte expressément la signature de son fabricant. Mais, même en l'absence de toute signature, il nous est possible d'attribuer avec certitude à des artistes connus d'ailleurs un grand nombre de peintures, en les jugeant seulement d'après leur caractère très original et très net. On peut compter le n. 230 parmi les œuvres de l'âge mur d'Epictète, artiste dont le nom se lie encore aux débuts du style à figures rouges; quant au n. 222, il est de la même série, sans que l'on puisse porter un jugement plus précis à cause des restaurations considérables qu'il a subies. A peu près de la même époque sont Chelis et Kachrylion, dont la technique est représentée par les nrs. 209 et 246; Hiéron, Euphronios, Duris et Brygos, qui travaillaient entre les années 500 et 460, sont en relations avec les deux artistes précédents et entre eux. Le n. 196 est incontestablement de la main de Hiéron; il faut aussi lui

attribuer le n. 218. Le n. 84 peut nous donner une idée du style des peintures plus récentes exécutées dans l'atelier d'Euphronios; pour ce qui est de la coupe de Jason, considérée comme une œuvre de ce maître, cf. n. 284. Brygos est l'auteur du n. 227, probablement aussi des nrs. 225 et 174. Le n. 232 est certainement de Duris, le n. 186 d'un collègue très étroitement lié avec lui; c'est encore de son atelier ou de l'atelier d'un disciple un peu postérieur que sont sortis les nrs. 149, 159, 184. L'esprit qui caractérise cette école se retrouve aussi plus tard; les types qu'elle a créés sont reproduits, mais ils témoignent alors d'une décadence progressive (cf. nrs. 142, 147).

Néanmoins une fois encore, pendant le second tiers du Ve siècle, la peinture de vases prend un nouvel essor sous l'impulsion du grand art. Ce n'est pas seulement dans les progrès très sensibles du dessin, dans des nombreux motifs (cf. nrs. 162, 169), dans des groupes jusqu'alors inconnus (nrs. 115, 128) que se manifeste l'influence durable exercée par les tableaux de Polygnote et de Mikon; c'est aussi dans le caractère de la composition (nrs. 99, 103) et dans le choix des sujets; quelques peintres céramistes cherchent même à rivaliser avec leurs illustres modèles en ornant leurs vases de peintures polychromes qui ont l'aspect de l'aquarelle (cf. n. 103). On sent bien, il est vrai, que la distance devient chaque jour plus grande entre l'art et l'industrie, et que la céramique, renfermée dans des limites étroites, ne peut pas atteindre à la puissance d'expression du grand art. Toutefois la peinture de la période suivante, qui l'emporte de beaucoup sur tout ce qui l'a précédé par la beauté remarquable des œuvres qu'elle a produites, par l'intensité de la vie dramatique et par la perfection du modelé, a jeté quelque reflet sur les vases attiques du Ve et du IVe siècle; mais très peu de ces vases ont été transportés en Italie, et la collection du Museo Gregoriano n'en contient aucun.

La décadence politique et économique d'Athènes entraîna la chute de l'industrie céramique du pays, qui fut désormais incapable de rien produire; le commerce d'ex-

portation s'arrêta; les Grecs de l'Italie méridionale durent alors s'efforcer de fabriquer les vases en terre cuite qui leur étaient nécessaires dans leurs propres ateliers, jusqu'alors peu actifs. Parmi ces fabriques nouvelles, celles d'Apulie seules sont représentées dans la collection du Vatican par de nombreux vases très remarquables, trouvés dans l'Italie du sud et qui proviennent de collections plus anciennes (en particulier de la collection du cardinal Gualtieri). Les premiers exemplaires de cette série se rattachent étroitement aux produits de l'industrie athénienne, dont ils reproduisent, en les développant parfois, les formes et la décoration. Mais bientôt avec le temps apparaît un goût de plus en plus marqué pour une décoration fastueuse; les vases prennent des dimensions de plus en plus considérables et se surchargent d'ornements. Les amphores ont une panse extraordinairement svelte, un col très long, un pied fort élevé; on y peint plusieurs zônes de tableaux; le col et l'espace qui s'étend entre les deux anses est décoré de fleurs luxuriantes et de bandes d'ornements compliquées (Salle VIII). Les vases les plus caractéristiques de cette série sont les grandes amphores ventrues et ornées de volutes; ces amphores ne font que reproduire en terre cuite des formes empruntées à la technique du bronze; leurs anses qui s'élèvent très haut se terminent la plupart du temps à leurs extrémités inférieures par des cous de cygnes; en haut leurs volutes aux spires nombreuses embrassent des têtes de Gorgones ou des masques modelés et polychromes.

Les peintures qui ornent ces vases fournissent la preuve de leur caractère funéraire; presque toujours sur l'une des faces on voit un tombeau, soit une stèle soit un *heroon* en forme de niche et le plus souvent supporté par des colonnes; autour de ce tombeau, des hommes et des femmes, assis, debout ou marchant, portent des coupes, des rubans, des couronnes, des miroirs ou d'autres objets que l'on avait coutume d'offrir aux morts. Les scènes bachiques sont fréquemment répétées; des jeunes gens et des jeunes filles, des Victoires et des Amours sont grou-

pés assez souvent dans des tableaux de genre (scènes de toilette). Lorsque les sujets des peintures sont empruntés à la mythologie, la légende nous apparaît presque toujours sous la forme nouvelle qu'ont rendue populaire les œuvres dramatiques d'Euripide et de ses successeurs. L'influence du théâtre, pour lequel la Grande Grèce se passionna, se trahit, par maints détails, jusque dans les vêtements et l'attitude scénique des personnages; on retrouve même sur ces amphores des motifs empruntés à la comédie, motifs dans lesquels le costume du théâtre est fidèlement reproduit (n. 121). S'il est vrai que les plus anciens et les meilleurs produits des fabriques d'Apulie soient encore pénétrés de l'esprit attique, dès le troisième siècle cet héritage, acquis sans travail, a complètement disparu entre les mains de successeurs dégénérés. La liberté du style est devenue de la négligence; la précision et la hardiesse ont fait place à l'incurie et à la routine. Dès le début du second siècle les fabriques d'Apulie tombent dans un marasme prolongé; peut-être les changements survenus dans les usages funéraires y ont-ils contribué.

Quant aux produits de la céramique étrusque, ceux d'entre eux qui méritent d'attirer nos regards, ce ne sont pas ces barbouillages grossiers, qui s'étalent en particulier sur des coupes, mais bien les dessins d'une sécheresse et d'une raideur caractéristiques, exécutés par des potiers qui copiaient des modèles grecs avec plus de zèle que de succès. Ces dessins datent probablement des premières années du IIIe siècle; ils sont proches parents des dessins gravés sur les miroirs étrusques; lorsque l'œil s'est habitué au style de la peinture grecque, ils donnent l'impression d'œuvres modernes (p. 278 et suiv.). Enfin sous l'influence de la peinture campanienne la plus récente est né le groupe peu nombreux et chronologiquement très limité des petites coupes sur lesquelles sont peints des Amours; ces coupes, comme le prouvent leurs inscriptions latines, ont été fabriquées dans le Latium pendant la seconde moitié du IIIe siècle et ont été mises dans le commerce à la même époque (p. 254).

La fabrication de vases en terre cuite avec décoration en bas-relief avait pris, depuis l'époque alexandrine, un grand développement sur différents points du monde hellénique; elle trouva en Italie un second foyer. En ce qui concerne les coupes d'une espèce particulière, couvertes d'un vernis noir, sans anses et sans pied (patères, *phialae*), le centre de production, pendant la seconde moitié du IIIe siècle, fut la ville campanienne de Calès. Plus tard les ateliers d'Arretium devinrent très célèbres pour leurs vases de couleur rouge vif décorés de bas-reliefs; jusqu'à la fin de l'empire ces vases, peu coûteux et d'une forme agréable, se substituèrent à la vaisselle en métal et se vendirent dans tout le monde romain; ce sont les derniers produits d'une industrie d'art jadis florissante, produits fabriqués à une époque où les œuvres les plus brillantes de la céramique étaient enterrées depuis des siècles avec les morts, auxquels elles étaient destinées, et complètement oubliées; elles n'ont été rendues à la lumière que de notre temps par la pioche des chercheurs de trésors et des savants.

Cinquième chambre.

Vases corinthiens et vases attiques archaïques.

5 **Amphore attico-corinthienne, Hercule (Héraclès) et Nessus.**

En ce qui concerne la forme et le genre de décoration de ce vase, cf. p. 222. Dans la zône supérieure nous voyons Hercule (Héraclès) délivrant sa femme Déjanire, que le Centaure Nessus voulait enlever. Il brandit son épée contre le malfaiteur, qui de ses deux mains a déjà saisi Déjanire et l'emporte sur sa croupe, mais qui désormais est arrêté dans sa course. La présence de Minerve (Athèna), la déesse protectrice du héros, et de Mercure (Hermès), le messager qui transmet les ordres de Jupiter (Zeus), ne laissent aucun doute sur l'issue du combat. A droite sont représentés debout, gesticulant et prenant un vif intérêt à la lutte, le vieil Oeneus, père de Déjanire,

et sa femme (leurs vêtements sont décorés de figures); plus loin on voit encore un homme et une femme que l'artiste a ajoutés pour garnir le champ du tableau. Sur la face postérieure du vase, sont peints quatre Centaures qui s'élancent au galop pour porter secours à leur compagnon. — Au-dessous du tableau principal se succèdent trois zônes d'animaux parmi lesquels on distingue, au milieu de béliers, de mulets et de coqs des panthères et des sphinx.

Trouvée à Vulci. Mus. Gregor. II T. XXVIII (A II T. XXXII), 2. Cf. Roscher, Lexikon der Mythologie I, p. 2191 (Furtwängler). Jahrbuch d. archäolog. Instituts V p. 253 (Holwerda).

6 **Cruche corinthienne, Ajax et Hector.**

Ce vase, d'une forme magnifique, est revêtu d'un vernis noir, au milieu duquel a été ménagée la surface destinée au tableau; cette disposition trahit l'influence des fabriques athéniennes, influence qui s'exerçait déjà à Corinthe vers le milieu du VIe siècle. Les groupes de guerriers du tableau principal reproduisent des types connus empruntés à des vases plus anciens. A gauche deux hoplites sont debout prêts à s'élancer l'un contre l'autre; à droite un guerrier poursuit impétueusement, la lance en arrêt, un ennemi qui dans sa fuite est tombé sur le genou et qui fait un dernier effort pour se défendre; serré de près, il est secouru par un de ses amis qui accourt en brandissant sa lance. Ces trois personnages sont désignés par les noms de Aivas, Hektor et Aineas écrits en lettres corinthiennes. Aucun épisode exactement semblable ne se retrouve dans les descriptions de combats de l'Iliade; mais sans aucun doute le peintre, qui avait copié sur son vase un type de combat, a voulu donner plus d'intérêt à son œuvre en ajoutant à la scène des noms de héros; pour le choix de ses noms, il a été guidé par un vague souvenir du combat entre Ajax et Hector qui est raconté au XIVe chant (V. 402 et suiv.), combat pendant lequel le fils de Priam, atteint par une pierre, se trouvait dans une situation très périlleuse, lorsqu'il fut heureusement sauvé par Enée et d'autres héros troyens.

Trouvée à Caere. Mus. Gregor. II T. I (A II T. IX), 3. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 38a. Cf. Jahrbücher f. class. Philologie XI, Supplement p. 540 (Luckenbach). Rhein. Museum 37 p. 344 (P. J. Meier). Dumont-Chaplain, Les céramiques de la Grèce p. 250. A. Schneider, Der troische Sagenkreis p. 20 et suiv.

7 Hydrie corinthienne, chasse au sanglier.

Ce vase d'une forme massive qui n'a guère de commun avec les hydries si belles de l'époque postérieure que ses trois anses (placées différemment) pourrait très bien dater de la fin du VIIe siècle. La panse du vase est ornée d'une scène de chasse vivante et mouvementée; le nom de chaque personnage est inscrit auprès de lui en lettres corinthiennes. Au milieu du tableau Dion enfonce sa lance dans le cou d'un sanglier, qui est tombé sur ses pattes de devant; un chien blessé par l'animal est étendu par terre; un second chien a sauté sur le dos du sanglier; un troisième l'attaque par derrière. Un autre chasseur, Vion (ce nom correspond au mot attique Ion) a transpercé la bête d'un coup de lance, tandis que trois autres compagnons, dont deux portent ce même nom de Vion et l'autre celui de Polyphamos, accourent pour prêter main-forte. A droite près de Dion un homme barbu (Charon) s'enfuit; mais il retourne la tête, pour voir l'issue du combat; du même côté arrivent pour aider les chasseurs un personnage nommé Polystratos et un cavalier dont le cheval s'appelle Korax.

Trouvée à Caere. Mus. Gregor. II T. XVII (A II T. XXII), 2. Cf. Annali d. Instituto archeol. 1836 p. 310 (Abeken). Dumont-Chaplain, Les céramiques de la Grèce p. 250, 3. Kuhn, Zeitschrift für vergleich. Sprachwissenschaft XXIX (1887) p. 161 (Kretzschmer).

8 Amphore attico-corinthienne, Achille et Memnon.

Sur la face antérieure est représenté le combat singulier, célèbre dans l'épopée posthomérique (Ethiopide), entre Achille et le roi des Ethiopiens, Memnon, combat auquel assistent les déesses mères des deux héros Thétis et Eos. Achille lève déjà le bras pour donner à son adversaire le coup mortel, que Memnon cherche vainement à éviter en s'enfuyant. Droites et immobiles

les déesses sont debout de chaque côté du groupe, drapées dans leurs manteaux; à droite et à gauche un personnage barbu, qui lève les bras, a été ajouté pour remplir le champ du tableau. Sur la face postérieure de l'amphore, on voit un groupe stylisé de deux sphinx entre deux lions. Au-dessous se développe une zône d'animaux, lions, sangliers, béliers, oiseaux aquatiques.

Mus. Gregor. II T. XXVIII (A II T. XXXII), 1. Cf. A. Schneider, Der troische Sagenkreis p. 144. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums III, p. 1972 (v. Rohden).

9 **Amphore attique archaïque.**

Ce vase d'une forme extraordinairement élancée représente une variété particulière d'amphores. La partie inférieure de la panse qui n'est pas vernie est ornée de bandes noires fort étroites, suivant un principe de décoration qui remonte à une haute antiquité. Au-dessous des anses on voit des groupes d'animaux de style héraldique (des panthères qui déchirent un chevreuil), tels qu'on en rencontre fréquemment dans l'art grec oriental. Les tableaux, disposés par zônes, représentent des hommes assis, debout ou courant, groupés avec des personnages ailés barbus: il est impossible de leur donner un sens précis. Suivant toute apparence, c'est là une juxtaposition purement décorative de figures isolées. Le style est sec et froid; la raideur des mouvements et des draperies trahit une certaine recherche. Toutefois, malgré ce caractère qu'expliquent en partie des influences orientales, il n'est pas douteux que ce vase est sorti d'une fabrique attique, vers le milieu du VIe siècle. Il se rapproche beaucoup de l'espèce d'amphore représentée par le n. 10; sur cet exemplaire, comme ici, le col et la panse sont couverts de figures d'un dessin fort raide groupées beaucoup plutôt en raison de leur aspect extérieur que de leur signification; la partie inférieure de la panse est vernie en noir.

Mus. Gregor. II T. XXXV (A II T. LI), 2. Cf. Röm. Mittheil. d. Instit. II p. 184 (Dümmler). — N. 10: Mus. Gregor. II T. XXX (A II T. XLIV). Cf. Jahn, Vasensammlung zu München p. CLXXI. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte p. 21. — En ce qui con-

cerne l'origine attique de cette série de vases, cf. le fragment peint par Euphiletos, Ephemeris archaeol. 1888 T. 12, 2.

10a Amphore de Nicosthène.

Ce vase a été fabriqué, comme nous l'apprend l'inscription qu'il porte, par le potier Nicosthène, qui paraît avoir été entre 540 et 510 un des industriels les plus actifs d'Athènes; nous possédons aujourd'hui dans nos musées environ 90 vases signés de lui, parmi lesquels plus de 50 amphores de la même forme. Les anses larges, qui se développent comme des rubans et le mode de construction de la panse, dont les zônes diverses semblent être maintenues ensemble par des cercles en relief, rappellent sans aucun doute la plus ancienne technique du bronze. Les peintures qui ornent cette amphore n'ont qu'un intérêt décoratif. Sur les deux faces, dans un tableau encadré par des yeux stylisés, on voit un guerrier tout équipé debout devant son cheval; devant lui son chien est assis, suivant du regard l'oiseau qui s'envole vers la gauche; sur l'une des anses est peint un éphèbe nu dansant, sur l'autre une danseuse avec des crotales dans les mains.

Cf. Deutsche Literaturzeitung 1887 p. 980 (Studniczka). — Sur Nicosthène, cf. Archäol. Zeit. 1881 p. 34 et suiv. (Löschcke). Klein, Vasen mit Meistersignaturen [2] p. 51. Römische Mittheil. d. arch. Instit. V p. 327 et suiv.

11 Amphore corinthienne à colonnettes.

Ce vase ventru, dont les peintures sont très soignées, est un exemplaire fort joli du style corinthien (cf. p. 220). Les scènes de combats (sur la face antérieure) et les cavaliers (sur la face postérieure) qui remplissent la zône principale, comme la frise monotone d'animaux qui se développe au-dessous, ne s'écartent point du type commun; un coq est peint sur chacun des disques dont les anses sont garnies. Le n. 19 ressemble beaucoup à cette amphore par le profil et la décoration.

Mus. Gregor. II T. XXIII (A II T. XXVIII), 1 et 2. Pour le n. 19, cf. Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque p. 73.

12 **Amphore attique, Minerve (Athèna) luttant contre des Géants.**

Pour la forme et la décoration de ce vase, dont les dessins témoignent déjà d'une certaine liberté et datent de la période la plus récente du style à figures noires, cf. plus haut p. 223. Sur la face antérieure nous voyons Minerve (Athèna) avec son casque, son égide et sa lance, montée dans un quadrige; Hercule (Héraclès) se tient debout auprès d'elle; on ne voit de lui que sa tête (avec la peau de lion) et la massue appuyée sur son épaule: devant le char de la déesse s'enfuit un Géant tout armé. Le tableau de la face postérieure représente Minerve s'avançant entre deux guerriers. L'exclamation « Nicostrate est beau » est un exemple de ces inscriptions de favoris, si fréquentes sur les vases peints, inscriptions qui s'adressent presque toujours à de jeunes chevaliers athéniens; par leur beauté physique, par la distinction de leur démarche, par leur habileté de gymnastes ou leur vertu guerrière, ces éphèbes avaient conquis la sympathie et provoqué l'admiration du peuple d'Athènes aux sentiments si mobiles.

Mus. Gregor. II T. XLI (A II T. LV), 1. Cf. Mayer, Giganten und Titanen p. 304 et suiv. Klein, Vasen mit Lieblingsinschriften (Denkschriften d. Wiener Akademie d. Wissensch. XXXIX 1890) p. 18 et 66.

13 **Amphore, Triptolème.**

Triptolème est chargé par Cérès (Démèter) de répandre la fertilité sur toute la terre; il s'éloigne d'Eleusis, assis dans un char d'une forme très simple; c'est un homme barbu, qui porte appuyé sur son bras un sceptre royal et qui tient des épis dans ses deux mains; il se tourne à gauche vers Korè-Perséphonè (Proserpine) qui lève une fleur pour le saluer; à droite Cérès est debout, tenant un sceptre comme Proserpine. Sur la face postérieure de l'amphore, on voit Bacchus (Dionysos) auprès d'un bouc, son animal préféré; le dieu est accompagné de deux Silènes qui dansent et d'une Ménade.

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LV), 3. Cf. Overbeck, Griech. Kunstmythol. III 4 p. 531; T. XV, 6.

25 Amphore, Hercule (Héraclès) citharède; Europe.

Hercule (Héraclès) avec les attributs qui le caractérisent (cf. p. 225) est ici représenté en citharède, comme c'est en général le cas pour Apollon; à gauche Bacchus (Dionysos) est debout, tenant une branche de lierre et une coupe à boire; à droite on voit Minerve (Athèna), et auprès d'elle une petite panthère. — Le tableau de la face postérieure représente Europe montée sur le taureau, qui n'est que Jupiter (Zeus) métamorphosé, et qui va la transporter au delà des mers (cf. n. 29).

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LVI), 1. — Pour le n. 29: II T. XLI (A II T. LV), 3. Cf. Commentationes in honor. Mommseni p. 262 et suiv. (Klügmann). Overbeck, Griech. Kunstmythol. II p. 426.

27 Amphore, Hercule (Héraclès) chez Pholos.

Pendant son expédition en Arcadie, Hercule (Héraclès) reçut l'hospitalité chez le Centaure Pholos; les autres Centaures accoururent bientôt, attirés par l'odeur du vin qui se répandait hors du grand vase enfoncé dans la terre, pour réclamer leur part du festin. Mais Hercule les chasse à grands coups de massue; l'un des Centaures est déjà renversé et lève la main droite avec un geste suppliant, tandis qu'un second Centaure s'efforce en vain d'échapper au héros qui le poursuit, et saute par-dessus l'amphore en criant et en levant les bras. — Sur l'autre face, on voit une scène tirée de la lutte entre les Centaures et les Lapithes. Un guerrier qui recule brandit sa lance contre un Centaure, qui menace de l'écraser avec une grosse pierre; de l'autre côté un second Centaure, portant lui aussi un gros bloc de rocher, s'élance en avant.

Mus. Gregor. II T. XXX (A II T. XLI), 2. Cf. Bonner Studien p. 252 (Löschcke).

31 Amphore, Achille et Memnon; le combat d'Hercule (Héraclès) contre le taureau.

L'art archaïque a souvent représenté deux guerriers prêts à s'élancer l'un sur l'autre; le peintre qui a décoré

notre amphore a employé ce motif pour figurer le fameux combat singulier d'Achille et de Memnon (cf. n. 8); il a inscrit auprès des deux guerriers les noms des deux héros, sans d'ailleurs leur donner aucun caractère individuel. Sur la face opposée on voit la défaite du taureau crétois. Hercule (Héraclès), qui n'est point ici revêtu de sa peau de lion, a jeté une corde autour des pattes de derrière de l'animal; il appuie sa jambe gauche contre la tête du taureau, et serre en même temps les deux extrémités de la corde, de telle façon que la bête tombe à la renverse.

Mus. Gregor. II T. XXXVIII (A II T. XXXIX), 1. Cf. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 514.

Au milieu de la salle:

34 **Vase corinthien placé sur un socle élevé.**

Ce vase sans pied (appelé *deinos*), dont la décoration ressemble à celle des vases attico-corinthiens, est orné de quatre zônes de tableaux; dans la zône supérieure on voit d'une part un combat qui se livre autour du cadavre d'un guerrier tombé; de nombreux hoplites, des archers et des cavaliers prennent part à la lutte; d'autre part est représentée la chasse du sanglier de Calydon, un des sujets favoris de l'art corinthien primitif. Le terrible animal, sur le dos duquel deux chiens ont sauté, a déjà tué l'un des chasseurs, que l'on voit étendu par terre; il est attaqué à gauche par six personnages armés de lances et par un archer; du côté droit il est poursuivi par un autre lancier, un autre archer et par une femme, la vaillante vierge d'Arcadie, Atalante. L'artiste n'a donné aucun caractère individuel à ces différents chasseurs, dont Méléagre est le chef. Au-dessous de la zône principale se développent trois frises d'animaux qui passent: cygnes, boucs, béliers, sangliers, prétendues Sirènes, panthères, lions. Le couvercle placé sur le vase est décoré lui aussi d'une zône d'animaux. Le socle élevé, garni de plusieurs gros bourrelets, ne fait que copier les objets en bronze analogues (v. p. 371); il est, sur toute sa hauteur, orné

de motifs purement décoratifs, tandis qu'en bas se développe une frise d'animaux.

Trouvé à Caere. Museo Gregor. II T. XC (A II T. VII). Cf. Kekulé, De fabula Meleagrea p. 38.

Dans les vitrines placées près de la fenêtre se trouvent plusieurs lampes romaines, décorées en partie de bas-reliefs.

Sixième chambre.

Amphores et hydries à figures noires.

36 **Amphore, lutte des dieux contre les Géants.**

Dans le cadre réservé pour le tableau (cf. p. 223) sur la face antérieure de l'amphore est représentée la lutte des dieux et des Géants. Jupiter (Zeus) se prépare à monter sur son char attelé de quatre chevaux; de ses deux mains il a saisi les rênes; Hercule (Héraclès) est debout auprès de lui; d'un pied il a enjambé le rebord du char et s'appuie sur le timon, afin de trouver une assiette solide pour décocher ses flèches. Non loin s'avance Minerve (Athèna), la lance levée; devant elle Mars (Arès) a commencé le combat. Un Géant est déjà tombé mort auprès du char; deux autres Géants tout armés s'élancent impétueusement à la rencontre des dieux. Sur la face postérieure on voit des scènes de combat ordinaires.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII), 1. Cf. Mayer, Giganten und Titanen p. 293 et suiv.

37 **Amphore, Hercule (Héraclès) et le sanglier.**

Sur l'ordre d'Eurysthée, Hercule (Héraclès) est allé chasser le sanglier d'Erymanthe; il le rapporte vivant, et se prépare à l'enfermer dans la grande jarre à provisions (*pithos*) à demi enfoncée dans la terre, lorsque de l'orifice du vase surgissent la tête barbue d'Eurysthée et son bras droit, qu'il lève d'un geste suppliant. Le roi pris de peur s'était caché dans ce pithos à l'approche du héros, par crainte de lui et du sanglier qui rugissait. De

chaque côté du groupe principal l'on voit une femme debout, qui regarde la scène d'un air étonné; mais dans la composition primitive ces deux femmes devaient être Minerve (Athèna), qui encourageait son protégé, et Kalliphoebé, la mère d'Eurysthée, saisie d'angoisse. Le tableau peint sur la face postérieure de l'amphore représente deux guerriers, salués par leurs parents au moment de leur départ ou à leur retour.

Mus. Gregor. II T. LI (A II T. LIV), 2. Cf. Klein, Euphronios[2] p. 87 et suiv. Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 2201 (Furtwängler).

39 Amphore, Hercule (Héraclès) et Géryon.

Après s'être heureusement tiré de plusieurs aventures, Hercule (Héraclès) partit pour l'île d'Erytheia située aux extrémités de l'Occident, afin d'y ravir les grands troupeaux de bœufs de Géryon, le monstre à trois corps; le combat, qu'il eut alors à livrer, est représenté sur la face antérieure du vase. Encouragé et assisté par Minerve (Athèna), Hercule a déjà blessé d'un coup mortel le berger Eurytion, reconnaissable à la peau dont il est revêtu et à la besace qu'il porte; puis il s'élance, la massue levée, sur Géryon lui-même, qui est figuré avec trois corps complets réunis par le milieu; de ces trois corps deux (armés en hoplites) sont encore debout et continuent le combat, tandis que le troisième déjà blessé s'affaisse sur le sol. Auprès de Géryon saute Orthros, le chien à double tête (un frère de Cerbère et de la Chimère, d'après Hésiode); sa queue est un serpent. Sur la face postérieure du vase on voit une bataille à laquelle prennent part des hoplites et un quadrige.

Mus. Gregor. II T. XLVIII (A T. XLII), 1. Cf. Klein, Euphronios[2] p. 58 et suiv., 77 et suiv.

43 Amphore, lamentation funèbre; Hélène menacée par son époux.

Dans un bois de platanes et de lauriers une femme est debout, qui se lamente, la main droite levée, et qui

de la main gauche s'arrache les cheveux, devant le cadavre nu d'un homme barbu, qui est couché sur un lit de feuillage. A gauche, aux troncs des platanes sont suspendues les armes du défunt; plus haut dans les branches un oiseau est perché. L'on a vu dans la femme attristée Eos, la déesse de l'Aurore, qui pleure son fils Memnon tué par Achille (cf. n. 8); d'après une version plus récente de la même légende, les larmes que la déesse verse chaque jour en souvenir du défunt seraient la rosée du matin. — Sur la face postérieure de l'amphore, nous voyons Ménélas, après la prise de Troie, s'élançant, l'épée nue, audevant d'Hélène qu'il a reconquise; d'un côté du groupe central un guerrier s'éloigne, de l'autre côté un jeune homme immobile regarde la scène. Hélène lève son voile; ce geste fait peut-être allusion à la puissance qu'exerce sa beauté; car déjà Ménélas, à la vue des traits de sa femme, laisse retomber son épée menaçante.

Mus. Gregor. II T. XLIX (A II T. XLVII), 2. Cf. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 535 et 628. A. Schneider, Der troische Sagenkreis p. 182.

44 **Amphore, Apollon et Hercule (Héraclès).**

Une légende très populaire, dont on n'a pas encore trouvé complètement la signification primitive, rapporte qu'Apollon et Hercule (Héraclès) se disputèrent un trépied — le trépied de Delphes d'après la version la plus répandue. Sur cette amphore nous assistons seulement au début de la querelle; Hercule et Apollon ont saisi chacun par une anse le trépied qui est debout entre eux; leurs armes sont encore basses. — Le tableau de la face postérieure représente un quadrige conduit par un personnage qui porte le costume habituel des conducteurs de char. C'est peut-être Iolaos, le compagnon d'Hercule, qui attend l'issue de la dispute.

Mus. Gregor. II T. XXXI (A II T. LI), 1. Cf. Welcker, Alte Denkmäler III p. 272. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 397. Au sujet du mythe, cf. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2189 et suiv. (Furtwängler); v. Wilamowitz, Euripides Herakles I p. 265.

45 **Amphore, combat d'Hercule (Héraclès) et du lion de Némée.**

Le premier en date des douze travaux d'Hercule (Héraclès), sa victoire sur le lion de Némée, a été l'un des sujets que les peintres de vases ont sans cesse représentés avec prédilection. Le tableau, qui orne la face antérieure de cette amphore, reproduit le motif le plus ancien qui servit à figurer ce combat. Hercule a saisi au cou le lion qui l'a assailli et lui enfonce son épée dans la gorge. Minerve (Athèna) et le fidèle compagnon d'Hercule Iolaos assistent au combat. Sur la face postérieure on voit un homme barbu, qui revêt ses armes de guerre au milieu des siens.

Mus. Gregor. II T. XLVII (A II T. XLV), 2. Cf. Athen. Mittheil. d. Instit. XII p. 123. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2196 (Furtwängler).

49 **Petite amphore, Hercule (Héraclès) et un Triton.**

Hercule (Héraclès) est monté à cheval sur le dos d'un Triton, qu'il étrangle ensuite de ses deux mains. Le Triton est représenté comme tous les monstres marins de son espèce: le haut de son corps a la forme humaine, tandis que la partie inférieure est une queue de poisson couverte d'écailles. Le dauphin que l'on voit au-dessus du Triton symbolise la mer, théâtre du combat. A gauche Neptune (Poseidon) est debout, appuyé sur un haut trident; une Néréide épouvantée s'enfuit vers la droite. Sur la face postérieure de l'amphore est peint le même tableau, avec cette seule différence, que Neptune est remplacé par une seconde Néréide.

Mus. Gregor. II T. XLIV (A II T. XLIII), 2. Cf. Annali d. Instituto archeol. 1882 p. 73 et suiv. (Petersen).

51 **Hydrie**, de fabrication ionico-italique (?).

On considère en général ce vase d'une forme particulière comme le produit d'une fabrique de l'Italie méridionale, fabrique qui aurait copié des vases de la Grèce orientale (cf. n. 228) en exagérant et en dénaturant leur

caractère particulier. Sur le col de cette hydrie est représentée une chasse au lièvre; un lièvre femelle de grandeur extraordinaire est poursuivi par un chien et par deux hommes tout petits; au-dessous du chien on voit un hérisson. Sur la panse du vase six jeunes filles, revêtues du chiton ionien à longues manches, courent rapidement vers la droite. Les détails des corps et des draperies sont traités avec soin; mais l'impression produite par les figures est peu agréable, parce que les mouvements de chaque personnage ont été rendus avec un réalisme exagéré.

Cf. Römische Mittheil. d. archäol. Instit. III p. 177 (Dümmler)

52 **Hydrie, chevaliers athéniens.**

Sur le col du vase sont représentées des scènes de la palaestra: à gauche deux couples de pugilistes sont en train de lutter, et un joueur de flûte les accompagne pendant la lutte, tandis qu'un athlète assis à terre paraît s'envelopper la jambe; à droite un surveillant des jeux (Athlothète) est debout, appuyé sur un long bâton et regardant trois éphèbes, qui courent rapidement vers la droite en agitant leurs bras. Le tableau principal représente deux cavaliers barbus, dans le costume des chevaliers athéniens, qui font parader leurs chevaux. «Olympiodoros est beau», «Leagros est beau» disent les inscriptions tracées autour des personnages; Olympiodoros et Leagros sont évidemment les deux personnages, dont le peintre a voulu faire ici les portraits. L'un d'entre eux est certainement ce Leagros, qui mourut en l'an 467 étant stratège; il en résulte que notre vase, sur lequel nous voyons cet homme (dont le nom se retrouve sur beaucoup d'autres vases) déjà tout barbu, a été fabriqué pendant les premières années du Ve siècle. Les chevaux ont aussi leurs noms (Thrasos et Arétè: «Courage» et «Valeur»).

Mus. Gregor. II T. VIII (A II T. XIV), 2. Cf. Jahrbuch d. archäol. Instituts II p. 163 (Studniczka). Klein, Vasen mit Lieblingsnamen p. 16, 39.

53 **Hydrie, une fontaine.**

Sur le col est représenté le combat d'Hercule (Héraclès) et du lion de Némée (cf. n. 45); mais ici le motif est plus récent; c'est celui que la peinture céramique a adopté depuis la fin du VIe siècle. Le héros s'est jeté sur le lion; il l'étrangle de la main gauche; l'animal essaie en vain d'échapper à son vainqueur, sur la tête duquel il a posé sa griffe. A gauche on voit Iolaos avec le quadrige; Minerve (Athèna) est aussi présente. — Le tableau principal reproduit une fontaine; l'eau jaillit de quatre bouches, qui ont la forme de têtes de lions et de têtes d'ânes; deux hommes et deux femmes y remplissent leurs hydries. Tous ces personnages tiennent des rameaux dans leurs mains, comme s'ils étaient en train s'accomplir une cérémonie religieuse. Des scènes analogues ont été souvent employées pour décorer des hydries et des vases destinés à contenir de l'eau. Cf. les hydries n. 60, 64, et plus haut p. 225.

Mus. Gregor. II T. X (A II T. XIII), 2; cf. p. 245 n. 45. — N. 60 et 64: II T. IX, 2 et T. XI, 2 (A II T. XII, 1 et T. XVII, 2).

56 **Hydrie, Pélée et Thétis.**

D'après la sentence de Jupiter (Zeus), Thétis, la déesse, fille de Nérée, dut épouser Pélée; mais ce ne fut pas sans combat qu'elle se laissa prendre par le mortel qu'elle épousait. Comme les autres divinités marines, elle connaissait l'art de se métamorphoser; elle prit différentes formes pour effrayer Pélée et pour lui échapper, jusqu'au moment où elle fut vaincue par lui après une lutte terrible. Ces métamorphoses et cette lutte forment le sujet du tableau principal. Les transformations de la déesse sont naïvement symbolisées par la tête de lion, que le peintre a représentée auprès de sa tête, et par la partie antérieure du corps d'un serpent qui apparaît au-dessous de sa main. A droite et à gauche on voit une Néréide qui s'enfuit.

Cf. en général Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 128 et suiv. Jahrbuch d. d. archäol. Instit. I p. 200 (B. Gräf).

A droite de la porte par laquelle on passe dans le corridor:

70 Amphore en forme d'outre, vente d'huile.

Sur ce vase, qui appartient à la période la plus récente du style à figures noires, sont représentées, sous une forme tout à fait originale, deux scènes de la vie d'un marchand d'huile. Dans le tableau qui orne la face antérieure, nous voyons le vendeur, assis sur un siège à dossier, auprès d'un olivier; avec un siphon en forme d'entonnoir il fait couler l'huile d'une amphore dans un petit lécythe, évidemment pour la faire goûter à l'homme, qui est assis en face de lui sur une espèce de pliant. Ce dernier personnage est donc l'acheteur; un chien, sans doute le gardien de l'olivette, examine avec curiosité l'étranger, qui semble le taquiner avec sa canne. Les pensées du vendeur sont exprimées par une inscription qui est tracée auprès de lui suivant une ligne courbe: «O grand Jupiter, si je pouvais devenir riche!» Sur la face postérieure du vase, la situation n'est plus du tout la même; le sujet de la scène nous est expliqué ici encore par une inscription, qui accompagne le personnage debout à gauche, et qui reproduit certainement son exclamation: «Le vase est plein, déjà il déborde»; le jeune homme, assis en face de lui sur un pliant, compte avec ses doigts, et ne paraît point satisfait de la quantité qui a été mesurée; le chien lui-même semble prendre part à la discussion, car il regarde en aboyant l'homme qui compte.

Mus. Gregor. II T. LXI (A II T. LXV), 1. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 44b. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums II p. 1047. Cf. Ritschl, Opuscula I p. 788. Sitzungsberichte der sächsischen Gesellschaft d. Wissensch. 1867 p. 89, T. III[3] (O. Jahn). Robert, Bild und Lied p. 81.

71—75 Amphores panathénaïques.

Comme l'indique expressément l'inscription tracée sur la face antérieure du n. 71, ces amphores étaient des prix que l'on décernait à Athènes; les sujets de leurs peintures nous prouvent d'ailleurs qu'elles étaient en

rapport étroit avec les grands jeux (*Agones*) des Panathénées. Les vainqueurs de ces combats célèbres recevaient comme récompenses des quantités considérables de cette huile attique si renommée; ils pouvaient les exporter sans payer de droits. L'huile était alors enfermée dans ces vases, qui se ressemblaient tous par leur forme et leur décoration, et qui très souvent portaient une inscription révélant l'origine de l'huile qu'ils contenaient. Nous possédons une série nombreuse de ces amphores (en grandeurs différentes); les plus anciennes datent de la première moitié du VIe siècle; les plus récentes ont été fabriquées à la fin du IVe, mais elles ont conservé sous une forme conventionnelle (archaïsante) la technique du style à figures noires. Les exemplaires, qui se trouvent dans cette salle, paraissent remonter, sauf le n. 75, au VIe siècle. Sur toutes ces amphores, le tableau de la face antérieure représente Minerve (Athèna) complètement armée et s'élançant au combat; elle marche vers la gauche entre deux colonnes, sur lesquelles un coq est perché. Sur la face postérieure du n. 71 on voit deux des divers exercices qui composent le Pentathle: en présence d'un juge du combat un athlète se prépare à lancer le disque; un autre est sur le point de laisser partir la lance (akontion), qu'il tient par la courroie. Sur le n. 72 quatre et sur le n. 75 cinq coureurs luttent avec animation; sur les n. 73 et 74 on voit un quadrige qui galope.

Mus. Gregor. II T. XLIII (A II T. XXXV), 1 et 2; T. XLII (A II T. XXXIV), 1—3. Monum. d. Instit. I T. 22. Cf. Annali 1830 p. 218. Compte-rendu de la commission archéolog. de St. Pétersbourg 1876 p. 7 et suiv. (Stephani). Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte p. 33 et suiv. Hauser, Neu-attische Reliefs p. 159 et suiv.

76 Amphore, Hercule (Héraclès) dans les Enfers.

C'est dans les Enfers qu'Hercule (Héraclès) a accompli le dernier des travaux qui lui avaient été imposés; il devait ravir Cerbère, sans faire usage de ses armes habituelles. Nous le voyons, sur cette amphore, au moment où encouragé par Minerve (Athèna) il s'approche du palais infernal; il lève la main gauche pour saluer ou

pour apaiser les souverains de l'Hadès. Dans l'intérieur de l'édifice, que représentent à droite une colonne dorique et un morceau de fronton, Proserpine (Perséphonè) est assise, la tête surmontée d'un kalathos; Pluton (Hadès), qui a les traits d'un vieillard royal, paraît s'entretenir avec elle au sujet de la demande d'Hercule. Mais Cerbère, le chien terrible, tourne l'une de ses têtes, qui grince des dents, vers le héros impassible, tandis que l'autre tête regarde sa maîtresse. Sur la face postérieure du vase on voit un cortège bachique.

Mus. Gregor. II T. LII (A II T. XLVI), 2.

Au milieu de la salle:

77 **Amphore, transport du cadavre d'un guerrier.**

Un guerrier porte sur son dos le cadavre d'un de ses compagnons encore tout équipé; derrière lui marchent un second hoplite et un archer revêtu du costume et portant les armes des Scythes (bonnet de cuir avec petites lanières, vêtement à manches et pantalons, carquois au côté gauche, hache pointue sur l'épaule). Une femme, très vivement émue, précède ce cortège et transmet la fatale nouvelle à un vieillard que l'on voit debout à gauche, et qui lève la main droite en signe de douleur. Les lettres inscrites dans le champ du tableau se suivent sans former aucun sens; elles servent ici d'ornements pour remplir les vides. D'après certains savants, voici ce que cette scène représenterait: Ajax, dans les récits de l'épopée post-homérique, enlève le cadavre d'Achille et l'emporte hors de la mêlée jusqu'au camp des Grecs, où il est accueilli par Phoenix, le vieillard qui a élevé Achille, et par Briséis. Il est très possible qu'un tableau représentant cet épisode ait inspiré le peintre de notre amphore; mais il a ajouté à son modèle des personnages accessoires, qui modifient le caractère de cette composition et qui en font un tableau général, emprunté aux scènes de la vie militaire. — Sur la face postérieure du vase, on voit le cortège solennel de Bacchus accompagné par deux Ménades et par un Silène qui joue de la cithare.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder III T. 211 et suiv., 3 et 4. Cf. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 548, 550.

78 **Amphore d'Exekias.**

Comme nous l'apprennent les inscriptions tracées sur le bord de l'orifice et sur une des faces de la panse, ce vase a été fabriqué et peint par Exekias, céramiste athénien qui vivait entre 550 et 530 (ou 520), et dont cette magnifique amphore nous fait connaître à merveille le style particulier. Des compositions bien choisies sont peintes sur la terre cuite avec une remarquable habileté technique; des motifs empruntés à l'art plus ancien sont renouvelés par toutes sortes de finesses et paraissent dès lors plus gracieux; tous les détails sont rendus avec une précision méticuleuse, qui ne peut pas arriver à se satisfaire elle-même; les ornements des draperies et des armes sont dessinés avec un soin admirable. Nous saisissons donc dans ce vase l'apogée du style à figures noires, mais aussi le terme de son développement; désormais il ne peut que tomber, et il est tombé en effet, dans la recherche impuissante et dans le plus froid des formalismes. Une des peintures d'Exekias, dont l'exécution est d'une précision qu'il est impossible de surpasser, est le tableau qui représente Ajax et Achille — leurs noms sont inscrits auprès d'eux — assis en face l'un de l'autre et jouant. Tous deux sont penchés en avant et observent avec l'attention la plus soutenue l'objet de forme cubique, qui est placé entre eux deux; ils ont chacun une main appuyée sur lui; Ajax crie «trois», Achille «quatre». Bien que les dés ne soient pas visibles sur le tableau, c'est très probablement au trictrac que jouent les deux héros; pendant leur séjour prolongé dans le camp, ils se livrent avec passion, quand ils ont un moment de repos, à ce jeu qui avait été inventé par Palamède (d'après les «Cypriennes»). Derrière les joueurs, qui portent par-dessus leur cuirasse un manteau très richement décoré, sont placés leurs magnifiques boucliers; celui d'Ajax est orné d'une tête de Gorgone et de plusieurs serpents, celui d'Achille d'une tête

de Silène qui est modelée en relief, entre une panthère et un serpent.

Sur l'autre face de l'amphore, le peintre a représenté le retour des Dioscures dans la maison de leurs parents; le tableau est composé avec cette clarté aimable et pleine de sentiment, qui caractérise l'art archaïque dans sa pleine maturité. Pollux (Polydeukès) se baisse pour caresser son chien fidèle, qui a joyeusement sauté au-devant de son maître; devant lui Léda est debout; elle tend une palme et une fleur à son fils Castor qui se tourne vers elle, et elle lui souhaite la bienvenue. Castor a confié son noble coursier, Kyllaros, aux soins de son père Tyndare, qui flatte de sa main la tête de l'animal. Les deux héros fatigués vont prendre du repos et se délasser dans un bain; c'est ce que nous indique la présence d'un enfant (de taille extraordinairement petite) qui apporte un siège avec deux coussins et un flacon à parfums. Tous les personnages — sauf le serviteur — et le cheval sont désignés par leurs noms; en outre on lit cette inscription de favori: Onetoridès est beau.

Mus. Gregor. II T. LIII. Monumenti dell' Instituto archeolog. II T. 22. Wiener Vorlegeblätter 1888 T. VI, 1. Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen [2] p. 39, 4. Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque p. 121.

Vitrine devant la première fenêtre.

Dans cette vitrine ont été placés plusieurs figurines en terre-cuite; une mosaïque représentant une Gorgone d'un dessin affreux mais d'une technique intéressante; deux petits vases en forme de têtes d'aigle, modelés avec soin et dont la décoration est très fine; puis trois petites coupes du genre d'Arretium en terre rouge vif (cf. p. 235). Ces coupes sont ornées de reliefs très fins; elles reproduisent des coupes en métal de l'époque hellénistique et des poteries dites de Samos (cf. p. 286). Au milieu de la riche décoration de feuillage qui orne l'une des coupes, on voit des boucs affrontés représentés dans le style dit héraldique; sur le bord supérieur d'une autre

de ces coupes, une frise d'Amours qui font une course de biges.

Pour les têtes d'aigle: Mus. Gregor. II T. XCIII (A II T. III). — Pour les vases d'Arretium: II T. CI (A I T. XXXV). Cf. Marquardt et Mau, Privatleben der Römer II p. 660.

Vitrine devant la seconde fenêtre.

Outre diverses têtes d'animaux en terre cuite noire. qui primitivement servaient de poignées à des vases d'une haute antiquité ou en formaient la décoration, il faut remarquer un petit flacon à parfum en terre cuite polychrome qui représente un lièvre courant. Plus loin se trouvent trois de ces coupes romano-campaniennes (l'une d'entre elles n'est ornée à l'intérieur d'aucun tableau et est fort endommagée), dont la décoration se compose de peintures blanches, jaunes et quelquefois rouges exécutées sur un vernis noir (cf. p. 234). A l'intérieur d'une de ces coupes, on voit un enfant ailé, aux cheveux bouclés, qui joue de la double flûte; au-dessus du personnage on lit l'inscription: *Keri pocolom*, c. à d. cette coupe appartient à Cerus. Le vase était donc consacré à cette ancienne divinité italique, dont le nom (analogue à celui de la déesse Cérès) paraît dérivé de sa puissance créatrice *(creare)*. Au fond de l'autre coupe, est peint un Amour semblable, tenant dans les mains une coupe et du feuillage; auprès de lui se lit l'inscription: *Lavernai pocolom*. Ce vase était donc consacré lui aussi à une divinité, Laverna, qui dans le panthéon italique était la protectrice du gain. En outre ces deux coupes sont ornées de rosettes estampées au moule, que le potier a placées là sans se préoccuper de la décoration qui devait être peinte plus tard.

Le vase en forme de lièvre: Mus. Gregor. II T. XCIII. Les coupes (provenant de Vulci et d'Orte): Mus. Gregor. II T. LXXXVIII (A II T. III). Cf. Corpus inscriptionum latin. I 46 et 47. Compte-rendu de la commission archéolog. de St. Pétersbourg 1874 p. 63 (Stephani). Annali d. Instit. archeol. 1884 p. 1 et suiv., p. 357 et suiv. (Förster). Au sujet de Cerus, cf. Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 867 (Wissowa).

VII. Corridor.

Vases à figures rouges.

80 **Amphore, Thésée et le Minotaure, l'Aurore (Eos) et Céphale.**

Thésée a saisi par le cou le Minotaure de Crète, qui veut lui échapper par la fuite, et il se prépare à le frapper de son épée; une haute colonne surmontée d'un chapiteau dorique symbolise en raccourci l'édifice du Labyrinthe. A gauche Ariane est debout, tenant dans les mains un bandeau, dont elle doit orner le front du héros vainqueur; à droite le roi Minos lève la main droite dans un geste d'étonnement.

Sur la face postérieure du vase, on voit Eos, la déesse ailée de l'aurore, qui poursuit son amant le jeune Céphale, pour lui ceindre la tête d'un bandeau, gage de son amour. Le jeune homme (en costume de chasseur) lève la main d'un air peureux pour repousser le présent de la déesse; à gauche se tient debout un homme chauve, peut-être le père de Céphale (Deioneus), qui étend la main droite comme pour protéger son fils; auprès de lui un chien regarde attentivement le jeune chasseur, qui est son maître.

Trouvée à Nole. Mus. Gregor. II T. LVII (A II T. LXI), 1. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder III T. 160 p. 36 et suiv.

81 **Amphore, Neptune (Poseidon) luttant contre les Géants.**

Neptune (Poseidon), le dieu qui fait trembler la terre, porte un énorme rocher — d'après une tradition ce serait l'île de Nisyros — sur lequel on voit toutes sortes d'animaux et de plantes; il va le lancer contre son adversaire, qu'il frappe en même temps de son trident; blessé à mort, le jeune Géant s'affaisse, sans pouvoir opposer la moindre résistance. — Sur la face postérieure de l'amphore, on voit un guerrier tout équipé et un archer revêtu du

costume des Scythes en face d'un jeune homme qui n'est pas entièrement armé (il porte une chlamyde et un arc).

Mus. Gregor. II T. LVI (A II T. LX), 1. Overbeck, Griech. Kunstmythologie III p. 331; T. XII, 25.

84 **Amphore, Achille.**

Ce très beau vase n'est décoré de chaque côté que d'une figure dont la silhouette a été réservée sur la couleur naturelle de la terre cuite (cf. p. 227). Sur la face antérieure on voit un jeune homme armé — l'inscription tracée auprès de lui le nomme «Achille» —; son attitude est fière; de la main gauche il tient une longue lance; sa cuirasse, dont tous les détails sont rendus avec soin, est ornée en son milieu d'une tête de Gorgone; au-dessous on distingue le chiton court en fine étoffe. La physionomie du visage exprime surtout la noblesse et la majesté calme; les traits sont dessinés avec une merveilleuse finesse. Par sa conception artistique comme par son exécution, ce vase rappelle les œuvres les plus belles, qui sont sorties de l'atelier d'Euphronios pendant la période la plus récente de son activité (cf. p. 231). C'est à bon droit que le peintre, en inscrivant le nom d'Achille, a évoqué le souvenir du héros idéal de l'épopée homérique; il a créé, dans le champ des arts du dessin, le type idéal d'un jeune guerrier, type que l'on a cherché à mettre en parallèle avec les images de dieux créées pendant le Ve siècle par les arts plastiques. Sur la face postérieure de cette amphore (la peinture est très endommagée) est représentée une femme revêtue d'un peplos dorique sans ceinture, tenant dans les mains un pot et une coupe; l'exécution en est plus simple, mais non moins gracieuse. Evidemment cette figure est en relation avec le fils de Pélée; c'est Briséis, la charmante fille du prêtre (ou du roi) de Lyrnessos, qui dans le partage du butin est échue au héros; elle agit en épouse, et s'avance au-devant d'Achille pour lui offrir un breuvage rafraîchissant.

Mus. Gregor. II T. LVIII (A II T. LXII), 3. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder III T. 184. Journal of hellenic studies I

T. VI. Cf. Klein, Euphronios[2] p. 245. Winter, Jüngere attische Vasen p. 20, 28.

89 **Riche amphore d'Apulie avec anses en forme de volutes, scènes funéraires.**

Ce vase, remarquable par la richesse de la décoration et par le soin avec lequel les ornements ont été exécutés, date encore de la période la plus prospère de la peinture céramique dans l'Italie du sud. Sur le col de l'amphore nous voyons Bacchus (Dionysos) jeune s'avancer sur un char traîné par des griffons; devant lui marche un Satyre qui tient une torche; une Ménade avec un thyrse et un tambourin (tympanon) suit le char en dansant. Au milieu du tableau principal se dresse un superbe monument funéraire en forme de temple, orné de colonnes ioniques et surmonté d'un fronton; sur un piédestal élevé apparaît un groupe de personnages, qui était peint en blanc et qui par conséquent devait être en marbre. Ici, comme parfois sur les tombeaux attiques, était représentée une action d'éclat du défunt: un guerrier, qui tient un cheval par la bride, frappe de sa lance le dos d'un éphèbe qui s'enfuit devant lui; sous l'effet de la douleur, celui-ci tombe à la renverse et porte la main à la blessure mortelle qu'il vient de recevoir; ses deux lances lui ont échappé; son bras gauche sans force pend vers la terre avec son bouclier. A l'extérieur le tombeau est entouré de six personnages disposés sur trois rangs, qui apportent des cadeaux pour rendre hommage au défunt transformé en héros. — Sur la face postérieure de l'amphore, nous voyons un mausolée plus simple, orné simplement d'une guirlande de fleurs stylisée, et entouré lui aussi de six personnages.

Trouvée à Ruvo, puis transportée plus tard dans la bibliothèque du Vatican. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 93. Passeri, Pict. in vasculis III T. 270 et suiv.

90 **Amphore avec anses en forme de tresses, citharède vainqueur.**

Le tableau principal de ce vase, qui date de la seconde moitié du V[e] siècle, représente un concours de

musique. Sur un bèma (estrade) peu élevé un citharède est debout, la tête couronnée, en habit de parade; sa main gauche tient la cithare de dimensions considérables, d'où pend une couverture richement décorée; dans sa main droite abaissée se trouve le plectre, ce petit instrument qui sert à faire vibrer les cordes. Le citharède vient de jouer le morceau avec lequel il a remporté le prix; deux Victoires volent vers lui et lui présentent les objets nécessaires à l'accomplissement du sacrifice, qu'il offrira aux dieux pour les remercier de sa victoire. La colonne élancée qui se voit derrière le bèma est une représentation en raccourci de l'édifice, dans lequel a lieu la cérémonie musicale. — Sur la face postérieure de l'amphore trois personnages drapés dans des manteaux sont peints avec négligence.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 3.

91 **Amphore avec anses en forme de tresses, mort d'Orphée.**

Orphée, le célèbre chantre de Thrace, dont le génie musical savait charmer les animaux sauvages et mettre les rochers en mouvement, fut tué par les femmes de Thrace, à la fureur desquelles la légende attribue diverses causes. La fin tragique du poète forme le sujet de notre tableau. Une femme s'élance, la hache levée, sur Orphée qui recule en tenant de la main droite sa lyre faite d'une écaille de tortue, et en levant la main gauche, d'un geste suppliant, pour détourner le coup qui le menace. — Sur la face postérieure du vase, on voit une seconde femme, une lance dans la main droite; elle se précipite vers le lieu du combat; derrière elle un homme est debout, revêtu du costume national des Thraces: par-dessus le chiton il porte un lourd manteau (*zeira*), qui est fermé en avant sur le cou; sa tête est coiffée d'un bonnet en peau de renard (*alopeke*).

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 1. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe T. J. Cf. Archäolog. Zeitung 1868 p. 3 (Heydemann). Ann. d. Instit. 1871 p. 126 (Flasch). Journal of hellenic studies

1888 p. 143 et suiv. (Harrison). En ce qui concerne le costume, cf. 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890 p. 159 (Furtwängler).

92 **Amphore, combat autour du trépied.**

Hercule (Héraclès) s'est emparé du trépied; il menace de sa massue Apollon, qui l'a poursuivi et rejoint; ce dernier, les cheveux bouclés, sans armes, moins brutal que son violent adversaire, a placé sa main droite sur l'épaule d'Hercule, et de la main gauche saisi le trépied par une anse. Entre les deux adversaires Minerve (Athèna) s'interpose, la lance en arrêt; on dirait qu'effrayée de la colère d'Hercule, elle lève la main droite pour apaiser la querelle. — Le tableau de la face postérieure représente un «Komos» (cf. plus haut p. 229); un jeune éphèbe s'avance à pas lents; il tient une amphore pointue et une coupe; son bras droit est passé autour du cou d'une musicienne qui joue de la flûte avec enthousiasme; puis vient un autre éphèbe qui joue de la lyre; il entraîne avec lui une femme, qui porte de la main gauche une double flûte, et qui semble l'accompagner en chantant. Ces excellents dessins datent sans doute de la période 490—470.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII). 1. Gerhard, Auserles. Vasenbilder II T. 126. Cf. Welcker, Alte Denkmäler III p. 284. Overbeck, Griech. Kunstmythologie IV p. 402, T. XXIV, 8.

93 **Amphore, Hercule (Héraclès) et Minerve (Athèna).**

Les relations amicales, qui existent entre Minerve (Athèna) et Hercule (Héraclès), sont ici représentées sous une forme naïve. Le héros met sa main droite, dont les doigts sont étendus, dans la main de sa protectrice; entre les deux personnages on lit le salut familier: Salut! bonne chance! Le fidèle compagnon d'Hercule, Iolaos, assiste à l'entrevue; il tient dans sa main le casque du héros. — Sur la face postérieure nous retrouvons une fois de plus une de ces scènes de komos solennel, d'une exécution très fine: entre deux jeunes danseurs, dont l'un agite des crotales (castagnettes), s'avance un homme barbu qui chante et qui joue de la cithare. D'après le style et la technique — les contours ondulés des cheveux sont encore gravés

comme dans les vases à figures noires — ce vase fait partie du groupe le plus ancien des amphores à figures rouges, amphores dont le principal fabricant fut Euthymidès.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII), 2.

97 **Hydrie, voyage d'Apollon au-delà des mers.**

D'après la légende religieuse, Apollon s'en va pendant l'hiver dans le pays lointain qu'habite le peuple mythique des Hyperboréens aux extrémités de la terre; mais, dès le début du printemps, il écoute la voix de ses fidèles et il retourne dans ses sanctuaires de la Grèce. Alors la nature redevient joyeuse et vivante; «de nouveau — comme le dit Alcée dans un hymne fort beau — la source sacrée (de Castalie) qui sort du rocher jaillit en vagues d'argent; rossignols, hirondelles et cigales chantent les louanges du dieu.» Le tableau peint sur notre vase représente ce retour d'Apollon; plein de vie, de fraîcheur, de finesse et de grâce, il est une des plus charmantes créations des grands peintres de coupes, et il doit dater à peu près de l'an 480. Le dieu aux formes juvéniles a les cheveux courts (peints en brun-clair); il porte un riche costume ionien; son arc et son carquois sont suspendus à son épaule; il est assis, jouant de la lyre, sur un énorme trépied ailé autour duquel se jouent des dauphins, et qui flotte au-dessus de la mer; dans les flots, auxquels le peintre a donné une teinte foncée, s'agitent des poissons et un polype.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 1. Monumenti d. Instituto archeolog. I T. 46. Lenormant-De Witte, Elite céramographique II T. 6. Baumeister, Denkmäler d. kl. Altertums I, p. 102. Cf. Flasch, Polychromie auf Vasenbildern p. 21. Overbeck, Griechische Kunstmythologie IV p. 360; T. XX, 12. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2806 et suiv. (Crusius), 2839 (M. Mayer).

99 **Hydrie, Thamyris.**

L'Iliade raconte que le chantre thrace Thamyris fut cruellement puni par les Muses, avec lesquelles il avait eu l'audace d'entrer en lutte. Il est difficile de dire si le tableau, qui orne cette hydrie, fait allusion à cet épisode

ou représente la victoire que Thamyris remporta aux jeux delphiques. Dans un paysage montagneux, dont les contours sont indiqués par des lignes blanches, Thamyris, revêtu d'un riche costume thrace, est assis sur un rocher et pince les cordes de sa lyre. Devant lui, un pied posé sur une pierre, une vieille femme est debout (est-ce la Pythie ou la mère du chantre?); elle lui présente un rameau (sans doute le prix de sa victoire). A gauche on voit deux autres femmes couronnées, qui sont elles aussi debout, et que les chants de Thamyris émeuvent certainement; ce sont des Muses dont l'une porte le nom de Choronika «la Muse qui a remporté la victoire pour le chœur lyrique». Les trois objets semblables à des poignards, qui sont peints en blanc à droite en haut du tableau, sont des plantes. Quant à l'inscription tracée près de la scène «Evaion est beau», elle n'a aucun rapport avec le sujet. L'on sent, à travers toute la composition, dans le groupement des personnages comme dans la conception très originale de l'ensemble, l'influence exercée par les peintures de Polygnote (cf. p. 232); cette hydrie a dû être fabriquée vers le milieu du Ve siècle.

Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX), 2. Monumenti d. Instit. II T. 23. Annali d. Instit. 1835 p. 231 (Panofka); 1867 p. 363 et suiv. (Heydemann). Römische Mittheilungen d. archäol. Instituts III p. 252 (Jatta). Klein, Vasen mit Lieblingsinschr. p. 69, 1.

101 **Hydrie, rapt d'Oreithyia.**

Borée, le dieu des vents terribles du Nord, enlève Oreithyia, la fille du roi d'Athènes Erechthée, au moment où elle joue avec ses compagnes sur les bords de l'Ilissus; il l'emporte à travers les airs dans son palais situé en Thrace. Sur cette hydrie le dieu est représenté ailé et barbu; il poursuit Oreithyia avec la rapidité violente de la tempête; épouvantée la vierge s'enfuit, une guirlande de fleurs dans chaque main, vers un autel consacré à Apollon, comme l'indique la présence d'un laurier. Une compagne d'Oreithyia, saisie de surprise et d'effroi, se sauve de l'autre côté.

Gerhard, Auserles. Vasenb. III T. 152, 1, p. 12. Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Uebungen II T. 9, 2. Cf. Welcker, Alte Denkmäler III p. 144 et suiv., 186. Ann. d. Instit. 1870 p. 225 (Heydemann).

102 Hydrie, Neptune (Poseidon) et Aethra.

Une des légendes les plus répandues et les plus populaires en Attique était celle de l'amour que Neptune (Poseidon) ressentit pour Aethra, la fille de Pittheus de Troezène; Thésée fut le fruit de leur union. Ici, comme sur le n. 101, le peintre a représenté la «poursuite amoureuse». Neptune, les cheveux artificiellement arrangés, tient de la main droite son trident, et de la main gauche saisit Aethra (le nom est inscrit auprès de la jeune fille), qui lève la main droite pour repousser son ravisseur et qui cherche à s'enfuir; de la main gauche la vierge porte une grande corbeille à travail (ou à fleurs).

Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 1. Gerhard, Auserles. Vasenb. I T. 12. Lenormant-De Witte, Elite céramograph. III T. 5. Overbeck, Griech. Kunstmythologie III p. 237; T. XIII 2.

103 Cratère polychrome, l'enfance de Bacchus (Dionysos).

Cet admirable vase est certainement le joyau de toute la collection; sous beaucoup de rapports il est même unique; il est orné d'un tableau où les personnages très nombreux sont les uns simplement profilés en silhouette, et les autres peints en plusieurs couleurs sur un enduit de terre de pipe; par sa conception générale comme par son exécution, cette peinture nous donne une idée du degré de perfection, auquel l'art céramique d'Athènes s'était élevé pendant le second tiers du Ve siècle, sous l'influence de Polygnote et de ses disciples. Avec peu de couleurs le peintre a su produire beaucoup d'effet grâce à quelques touches bien appliquées et à de très fines dégradations d'ombre. Les contours sont dessinés avec délicatesse et grâce; sur toute la composition est répandu ce charme profond et intime, qui nous fait priser comme une beauté de plus la sobriété de l'expression et la sévérité du style.

Sur ce cratère, on voit Bacchus (Dionysos) encore tout enfant confié à Silène et aux Nymphes de Nysa, qui sont chargés de son éducation. Mercure (Hermès) s'avance avec précaution; son regard, plein de sollicitude, est tourné vers l'enfant enveloppé dans une lange, qu'il remet entre les mains, tendues en avant, du vieux Silène. Le corps de Silène est tout entier couvert de poils blancs (retouchés par un pinceau moderne); c'est ainsi qu'au théâtre on avait coutume de représenter le Papposilène. Silène est assis sur un rocher, autour duquel des branches de lierre sont enroulées; il tient de la main gauche un thyrse orné de feuilles de lierre; il tend la main droite pour recevoir l'enfant dont l'éducation lui est confiée; le petit Bacchus regarde avec curiosité son nouveau précepteur. La tête de l'enfant est traitée comme celle d'un adolescent; l'art grec n'a su en effet que très tard donner aux visages des enfants la physionomie et l'aspect qu'ils ont dans la nature. Derrière Silène une Nymphe est debout, vêtue d'un chiton et d'une nebris; penchée en avant par-dessus l'épaule du vieillard, elle suit toute la scène avec intérêt; une seconde Nymphe lui fait pendant de l'autre côté; elle est assise sur un rocher élevé et elle tient dans la main gauche une branche de lierre. — Sur l'autre face du cratère est représenté un groupe de trois jeunes filles fort gracieuses; nous pouvons y voir aussi bien des Nymphes que des Muses; car à l'époque où notre vase a été peint, ces deux catégories d'êtres mythiques n'étaient clairement distinctes ni dans la croyance populaire ni dans l'art. Toutefois, si nous tenons compte du tableau principal, il est préférable de considérer ces jeunes femmes comme des Nymphes. Celle qui est assise au milieu joue de la lyre; en face d'elle debout, une de ses compagnes tient une autre lyre de sa main droite baissée, tandis que la troisième Nymphe, tout enveloppée de son manteau, paraît se préparer à danser.

Trouvé à Vulci. Mus. Gregor. II T. XXVI (A II T. XXXI), 1. Cf. Flasch, Polychromie der Vasen p. 59. Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque p. 223. Heydemann, Dionysos Geburt und Kindheit p. 24.

104 **Hydrie, Jupiter (Zeus) et Ganymède.**

On connaît la légende d'après laquelle Ganymède, fils de Tros, le plus beau des mortels, fut enlevé par un aigle, pour servir d'échanson dans l'Olympe. La plus ancienne version de cette légende raconte que le bel enfant fut enlevé par Jupiter (Zeus) lui-même, qui brûlait pour lui d'un violent amour. La peinture qui décore cette hydrie a été précisément inspirée par cette version. Le roi des dieux, son sceptre de la main gauche, poursuit, en tendant les bras dans un geste de désir, Ganymède qui tient de la main droite son jouet d'enfant, un cerceau et une petite baguette, tandis que dans son bras gauche, à moitié caché sous l'himation, il porte un coq, le cadeau que l'on faisait d'habitude aux éphèbes, et qu'il a sans doute reçu de Jupiter.

Passeri II T. 156. Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 2. Lenormant-De Witte, Elite céramograph. I T. 18. Overbeck, Griech. Kunstmythologie II p. 515 et suiv., T. 8. Ann. d. Instit. 1876 p. 50 (Körte). Röm. Mittheil. d. arch. Instit. II p. 240 (v. Duhn).

106 **Hydrie, mort d'Hector.**

Le tableau, peint sur le col de cette hydrie et qui rappelle parfaitement les coupes de Duris (cf. p. 297 n. 232) par la composition du sujet et le style de l'exécution, représente le célèbre combat singulier d'Achille et d'Hector; la conception même de la scène est très instructive; elle nous montre comment les épisodes épiques étaient reproduits par les artistes. Ce tableau diffère dans tous ses détails du récit qui se trouve au XXII[e] livre de l'Iliade; outre les deux adversaires, on voit Minerve (Athèna), debout à côté d'Achille pour l'encourager, et Apollon qui soutient Hector; le dieu se prépare à quitter le théâtre du combat, ce qui concorde, il est vrai, avec le récit de l'épopée, dans lequel il est dit que le vaincu est abandonné par le dieu qui l'a protégé; mais en même temps Apollon tient dans sa main droite levée une flèche dont il menace Achille — c'est la flèche qui, lancée plus tard par la main de Pâris, tuera le fils de Pélée près des

portes Scées. Ainsi la peinture s'efforce de rendre en raccourci l'esprit et l'idée générale de l'épopée, sans en illustrer tous les détails et toutes les phrases.

Mus. Gregor. II T. XII (A II T. XVIII), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder III T. 202, 1 et 2. Cf. Sitzungsberichte d. Münchener Akademie 1868 p. 76 (Brunn). Jahrbücher für Philologie, Supplementband XI p. 515 et suiv. (Luckenbach). Archäol. Zeit. XL 1882 p. 21 (P. J. Meier).

113 **Vase dit Stamnos, Jupiter (Zeus) et Egine.**

Ici encore nous voyons Jupiter (Zeus) poursuivant une jeune vierge dont il est amoureux. Cette fois, comme le nom inscrit auprès du personnage nous l'apprend, c'est Egine, fille du roi de Phlius Asopos. Le dieu l'a surprise au milieu de ses sœurs qui s'enfuient des deux côtés. Sur le revers du stamnos toutes ces jeunes filles épouvantées apportent à leur vieux père Asopos la terrible nouvelle. C'est ainsi que sur les vases peints où est figurée la lutte de Pélée et de Thétis, les Néréides sont représentées s'enfuyant vers leur père.

Mus. Gregor. II T. XX (A II T. XXVI), 1. Braun, Antike Marmorwerke I T. 6. Overbeck, Griech. Kunstmythologie II p. 400.

115 **Stamnos, combat d'Amazones.**

L'art le plus ancien aimait à représenter les Amazones comme un peuple de guerrières luttant à pied contre Hercule (Héraclès); mais vers 460 Mikon, ayant peint dans le grand portique de l'Agora d'Athènes le combat des Amazones contre les Athéniens, donna aux Amazones, d'après la légende ionienne, l'aspect de hardies cavalières; c'est à ce tableau, qui a exercé une influence décisive sur toutes les représentations postérieures du mythe des Amazones, qu'a été aussi emprunté le groupe formé par une Amazone en costume scythe (la reine?), assise à cheval et menaçant de sa lance deux jeunes guerriers. L'un d'entre eux, dans lequel il faut sans doute reconnaître Thésée, est nu; il n'est armé que d'une épée, d'un bouclier et d'un casque; l'autre éphèbe est un compagnon de rang inférieur; il porte une chlamyde, des bottes et un chapeau; il lève une pierre de la main droite

(cf. les vases nrs. 128, 131). — Sur la face postérieure du stamnos, nous voyons un homme barbu en costume thrace, debout entre deux femmes; il fait allusion à ces contrées du nord, où devaient habiter les Amazones.

Mus. Gregor. II T. XVIII (A II T. XXIII), 1. Gerhard, Auserles. Vasenb. III T. 164. Benndorf, Heroon v. Gjölbaschi-Trysa p. 142 Fig. 134. Cf. Klügmann, Die Amazonen in Litteratur und Kunst p. 46. 50. Berliner Winkelmannsprogramm p. 157 (Furtwängler). N. 128 et 131: Mus. Gregor. II T. XXIV (A II T. XXIX), 2 et II T. XX (A II T. XXVI), 2.

117 Superbe amphore d'Apulie, avec anses en forme de volutes, Oreste à Delphes.

Le tableau peint sur la face antérieure du col représente Diane (Artémis) dans un char traîné par deux chevreuils; sur le tableau principal de la panse on voit Oreste, le meurtrier de sa mère qui, poursuivi par les Erinnyes, s'est réfugié dans le sanctuaire de Delphes; il est agenouillé sur l'autel, près duquel s'élève une branche de laurier. A droite, Apollon appuyé sur un pilier, semble adresser à Oreste des paroles réconfortantes. A gauche en haut Minerve (Athèna) est debout, Minerve, grâce à qui Oreste sera définitivement absous par l'Aréopage d'Athènes. La Victoire (Nikè), une palme dans la main, se tourne vers la déesse; elle est assise audessus d'Oreste, et rappelle ainsi que bientôt le coupable sera absous par l'entremise de Minerve. A droite en haut une Erinnye s'éloigne vêtue comme Diane en chasseresse; elle retourne la tête vers Minerve avec une expression où se mêlent la haine et l'épouvante. Le groupement des personnages prouve évidemment que la légende a été reproduite ici telle qu'elle était devenue populaire sous l'influence du drame d'Eschyle. — Au revers, le col de cette amphore est orné d'un buste du Soleil (Hélios): sur la panse est représentée une scène bachique.

Trouvée à Naples: transportée ensuite dans la bibliothèque du Vatican. Visconti, Atti dell' accademia Romana di archeologia II p. 601 et suiv. Raoul-Rochette, Monuments inédits T. 38. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke T. XXIX, 8, p. 711. Archäol. Zeit. XVIII 1860 T. 137, 4, p. 54 et suiv. Cf. Arch. Zeit. XLII 1884 p. 285 (Wernicke).

118 Cratère de l'Italie méridionale, Europe.

Sur ce cratère le peintre a suivi la version de la légende, d'après laquelle Jupiter (Zeus) a chargé un taureau d'enlever Europe. La jeune fille caresse de ses deux mains la tête de l'animal, tandis qu'une de ses compagnes s'éloigne avec des gestes d'étonnement. Au-dessus du taureau vole un Amour tenant un miroir et une échelle, symboles de la passion; Vénus est assise à droite, tenant elle aussi un miroir et un petit coffret de toilette; à gauche on voit Jupiter lui-même avec son grand sceptre et une coupe.

Provient de la collection du cardinal Gualtieri; fut ensuite transporté à la bibliothèque du Vatican. Montfaucon, L'antiquité expliquée, Supplém. III T. 34. Passeri, Picturae etrusc. in vasculis I T. 1—3. D'Hancarville, Antiquités étrusq. II T. 41. Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases T. 65. Overbeck, Griech. Kunstmythologie II p. 437 T. VI, 13.

119 Cratère d'Apulie, Pâris et Hélène.

L'arrivée de Pâris à Sparte et sa rencontre avec Hélène ont été représentées sous des formes diverses par les peintres de l'époque postérieure. Ici nous voyons Hélène, appuyée sur un pilier dans une attitude pleine d'abandon, et conversant avec Pâris, qui est reconnaissable à son bonnet phrygien; au-dessus de lui est assis un Amour tenant une couronne de la main gauche; à gauche en haut Vénus (Aphrodite) tient un éventail. A gauche en bas Pan est debout, et devant lui se trouve un chevreau; à droite on voit à moitié hauteur un Satyre; ce sont les divinités des champs et des forêts, et leur présence nous indique que l'entretien des deux amants a lieu en plein air. — Comme ce tableau ne contient aucun élément bien caractéristique, on peut l'interpréter de plusieurs autres façons: on a vu dans la femme appuyée sur le pilier Oenone, la première épouse de Pâris; d'autres y ont reconnu Vénus, qui cherche avant le jugement à s'assurer la faveur de Pâris, ou qui lui inspire un profond amour pour Hélène; dans ce cas la femme à l'éventail serait soit

la déesse Peitho, soit Hélène apparaissant dans le lointain comme la récompense réservée à Pâris. — Sur la face postérieure du cratère, on voit une scène bachique traitée dans le style ordinaire de cette série de vases.

Provient de la collection Gualtieri. Montfaucon, Supplément de l'antiquité expl. III T. 32. Passeri, Picturae in vasculis I T. 15 et suiv. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 100. Inghirami, Pitture di vasi II T. 171. D'Hancarville, Vases d'Hamilton IV T. 24. Millingen, Peintures de vases grecs (Reinach, Bibliothèque des monum. figurés II) T. 43. Cf. Welcker, Alte Denkmäler V p. 437. Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1868 p. 61 (Brunn). Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 1962 (Engelmann).

121 Cratère de l'Italie méridionale, scène de comédie.

Ce tableau représente, avec une parfaite fidélité de costume, une scène tirée de ces parodies bouffonnes dits *phlyakes*, qui furent en vogue dans l'Italie méridionale, et surtout à Tarente pendant les III[e] et II[e] siècles. Par une fenêtre de l'étage supérieur une femme, vêtue d'une riche toilette, regarde au dehors; elle parle avec Jupiter (Zeus), qui apporte une haute échelle, pour monter jusqu'à elle; il a la barbe en pointe; il est laid et vieux; il porte, comme tous les acteurs de facéties, un vêtement blanc rembourré (appelé Somation), avec des manches de couleur rouge-brun et des culottes; sa tête est couverte d'une coiffure élevée, qui semble bien être une parodie du diadème royal. Mercure (Hermès) est debout à droite, dans un équipement du même genre, avec le pétase et le caducée; il lève une lampe du côté de la fenêtre — pour éclairer son maître pendant sa nocturne escapade d'amour. Il n'est pas possible de reconnaître avec certitude la femme, qui est l'héroïne de cette aventure; on y voit d'habitude Alcmène, recevant auprès d'elle Jupiter qui a pris les traits de son époux Amphitryon. Si le vieux roi des dieux, qui s'en va chercher une maîtresse sur le terrain d'autrui, apparaît ici non pas métamorphosé, mais avec sa véritable physionomie de dieu âgé, cela tient sans doute à ce que le peintre ne pouvait pas s'y prendre autrement pour faire reconnaître les personnages de son tableau.

Winckelmann, Monum. inediti II T. 190. Mus. Gregor. A II T. XXXI. Cf. Jahrbuch d. d. archäol. Instituts I p. 276 (Heydemann), où est citée toute la bibliographie antérieure.

124, 125 Amphores d'Apulie, avec anses droites.

Les groupes paisibles de jeunes guerriers et de femmes, qui sont peints sur ces amphores, éveillent moins notre intérêt par les situations toujours les mêmes qui leur sont données, que par la représentation fidèle des costumes et des mœurs, qui caractérisèrent les habitants à demi grécisés de l'Italie du Sud pendant le IV[e] et le III[e] siècle av. J.-C. Cf. l'amphore n. 182.

N. 125: Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 98, 1. N. 182: Pistolesi III T. 98, 2 et 3. Millin, Peintures de vases II (Reinach, Bibliothèque des monum. figurés II) T. 69.

127 Riche amphore d'Apulie avec anses en forme de volutes, Triptolème; scène funéraire.

La face antérieure du col est ornée de riches arabesques, au milieu desquelles surgit une tête coiffée d'un bonnet phrygien. Le tableau principal représente avec une extrême abondance de détails le départ de Triptolème. Cérès (Démèter), une grosse torche appuyée sur le bras gauche, confie les épis au jeune héros d'Eleusis, qui part sur son ordre pour répandre à travers le monde la semence du blé. Le char ailé de Triptolème est traîné par deux énormes serpents, à l'un desquels une Heure (ou une Nymphe) donne à boire. Derrière Cérès se tient debout une femme dont l'attribut est une torche; c'est probablement Hécate, considérée ici comme une compagne et une servante de Cérès. A la partie supérieure du tableau Jupiter (Zeus) est couché, tenant son sceptre que termine un aigle; devant lui Mercure (Hermès) est debout; le roi des dieux lui a ordonné d'accompagner Triptolème pendant ses voyages. A droite se voit une femme couronnée, dans laquelle nous devons reconnaître Proserpine (Korè-Perséphone); elle s'entretient avec une seconde Heure, qui lui tend une guirlande de fleurs. — Le tableau de la face postérieure représente un tombeau qui est orné

d'une colonnade et sur lequel on distingue l'image d'un jeune homme et de son chien de chasse; le monument est entouré de femmes et d'éphèbes, qui portent dans leurs mains des présents funéraires.

A d'abord appartenu au prince Poniatowski, puis est venu à la bibliothèque du Vatican. Visconti, Opere varie II T. 1. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 64. Arneth, Gold- und Silbermonumente zu Wien, Beilage 1. Millin, Peintures de vases II T. 31 et suiv. (Reinach, Bibliothèque des monuments figurés II p. 62, où est cité tout le reste de la bibliographie). Overbeck, Griech. Kunstmythologie III 4, T. XVI, 5, p. 552.

130 **Stamnos, Troïlos.**

Troïlos, le plus jeune fils de Priam, a conduit deux chevaux boire à la même source, où sa sœur Polyxène est allée puiser de l'eau, en dehors de la ville; c'est là qu'il est surpris par Achille, caché en embuscade. Troïlos se sauve aussi vite qu'il peut sur un de ses chevaux, tandis qu'il entraîne l'autre par la bride; mais Achille, célèbre par la rapidité de sa course, le serre de près, et étend déjà le bras pour le saisir. Polyxène s'enfuit de l'autre côté; elle a laissé tomber le vase de forme allongée, que l'on voit à terre devant les chevaux. — Sur la face postérieure du stamnos sont peintes trois « figures drapées » (un éphèbe entre un homme et une femme).

Mus. Gregor. II T. XXII (A II T. XXVII), 1. Cf. Welcker, Alte Denkmäler V p. 458. Klein, Euphronios[2] p. 228 et suiv.

132 **Stamnos, l'Aurore (Eos).**

De même que le Soleil (Hélios) est représenté conduisant un quadrige, de même ici l'Aurore (Eos), la déesse ailée des lueurs roses du matin, dirige avec un fouet et des rênes un attelage de quatre coursiers fringants. Deux noms, dont la lecture n'est pas certaine, Kaloros et Phaethon (?), sont inscrits auprès des chevaux. A l'arrière-plan on voit sur une colonne un trépied, dont on ne comprend guère la présence à cette place. — Une Ménade entre deux Satyres est peinte sur l'autre face du vase.

Mus. Gregor. II T. XVIII (A II T. XXIII), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder II T. 79. Lenormant-De Witte, Elite céramo-

graph. II T. 109 A. Cf. Welcker, Alte Denkmäler V p. 482*. Knapp, Nike in der Vasenmalerei p. 54.

133 Hydrie, Apollon et les Muses.

C'est sur le col de ce vase richement décoré qu'a été peint, en forme de bande allongée, le tableau principal encadré par des zônes d'ornements très fins. Auprès d'un arbuste peu élevé Apollon est debout, tenant la lyre à sept cordes; il est entouré de six Muses, qui paraissent converser entre elles fort tranquillement; l'une tient une double flûte; deux autres ont une lyre dans les mains. A cette époque les Muses étaient encore représentées simplement comme des femmes jeunes et belles; aucune d'entre elles n'avait une individualité propre, caractérisée par un nom et un attribut; le nombre de neuf, déjà fixé par l'ancienne poésie théogonique, n'était pas encore passé partout dans l'imagination populaire.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 2.

134 Amphore avec anses en forme de tresses, les adieux d'Hector.

Hector, revêtu de toutes ses armes, tend la coupe à sa mère Hécube, représentée sous les traits d'une jeune femme; celle-ci verse à terre, comme libation, la liqueur contenue dans un vase qu'elle tient. A gauche on voit debout le vieux roi Priam, un bâton dans la main gauche. Saisi de douleur, il cache son visage de sa main droite; hanté de tristes pensées, il fuit le regard de son fils, comme s'il pressentait sa fin prochaine. Chaque personnage est désigné par un nom: auprès d'Hector, on lit «Hector est beau (ou parfait)». Sans aucun doute ce tableau représente les derniers adieux d'Hector; mais le peintre ne s'est pas imposé de reproduire dans tous ses détails le récit fameux de l'Iliade. Il a adapté à son sujet les types dont on se servait en général pour figurer les scènes d'adieux; c'est ainsi qu'il a donné à la femme qui fait une libation les traits d'une jeune fille, ce qui ne s'accorde guère avec le nom qu'il a inscrit auprès d'elle.

Mais la physionomie tristement pensive du vieillard convient si parfaitement à Priam que nous acceptons sans réserve les noms tracés auprès des personnages, et que nous retrouvons dans ce tableau comme un reflet gracieux du poëme qui l'a inspiré. — La face postérieure de l'amphore est traitée avec beaucoup moins de soin. On y voit, entre deux femmes, un homme barbu, au front chauve, qui s'appuie sur un haut bâton.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder III T. 189. Cf. Sitzungsber. der Münchener Akademie 1868 p. 76 (Brunn). Jahrbücher f. Philologie, Supplementband XI p. 552 (Luckenbach). Winter, Jüngere attische Vasen p. 27.

136 **Amphore à large panse, libation accomplie par un vainqueur.**

L'amphore (du genre appelé Pélikè) était déjà brisée dès l'antiquité; elle a été alors réparée au moyen de trois agrafes en bronze. — Sur la face antérieure du vase, on voit la Victoire (Nikè), dont le nom est tracé sur le tableau, tenant un caducée dans la main gauche; elle est debout en face d'un guerrier complètement armé, auquel le peintre a donné le nom de Skeparnos; du vase qu'elle tient elle lui verse une liqueur dans sa coupe dorée. Ce détail nous prouve que Skeparnos est un vainqueur: la déesse de la victoire elle-même lui offre le breuvage rafraîchissant, avec lequel il remerciera les dieux de son succès. — A droite un vieillard est debout — c'est Oinys, (c. à d. Oeneus), comme l'indique l'inscription —; nous devons y reconnaître le père de Skeparnos. Au revers de cette amphore, nous voyons un homme barbu entre deux femmes; l'une des femmes tient l'épée, l'autre le casque du guerrier.

Mus. Gregor. II T. LXIII (A II T. LXVII), 2. Une réplique identique, mais portant d'autres noms, se trouve au Musée britannique (n. 721); cf. Gerhard, Auserles. Vasenbilder II T. 150.

Huitième chambre.

Ce qui, dans cette salle, attire surtout notre attention, c'est la merveilleuse collection de coupes; mais en outre

des vases de toutes les formes et de toutes les époques y ont trouvé place; les vases les plus anciens ont été placés à droite, les vases les plus récents (de fabrication étrusque) à gauche de l'entrée. Dans les angles de la salle, se dressent, sur des consoles élevées, quatre de ces hautes amphores d'Apulie si richement décorées (cf. p. 233); sous la console, dans l'angle gauche de devant, on peut voir un des vases les plus remarquables de la série, orné d'un tableau qui représente, avec beaucoup de personnages, la lutte de Pélée et de Thétis; c'est là le principal motif, mais il faut citer encore une frise d'animaux marins qui fait le tour de l'amphore, et une seconde frise de jeunes gens et de femmes, qui tiennent dans les mains différents objets de toilette. L'amphore qui se trouve dans le coin gauche de derrière et sur laquelle on voit Europe et le taureau est tout à fait analogue à la précédente pour la forme et pour le genre de décoration.

Le vase de Thétis: Passeri, Picturae in vasculis I T. 8—10. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 89 et suiv. Millingen, Ancient uned. monum. I T. 10. Overbeck, Gallerie her. Bildwerke p. 190 T. VII, 8. — Le vase d'Europe: Passeri I T. 4—6. Pistolesi III T. 91 et suiv. Overbeck, Kunstmythologie II p. 436, T. VI 15.

Le long des murs de cette salle ont été placées les copies des peintures qui ornaient les parois d'une chambre funéraire découverte en 1857 près de Vulci par Alexander François; les originaux ont été transportés à Rome au Musée Torlonia (alla Lungara). Ces tableaux, qui datent du IIIe siècle avant J.-C., sont parmi les restes les plus remarquables que nous possédions de la peinture étrusque; les artistes ont ici donné un caractère en quelque sorte national à des formes grecques. La cruauté sombre de ce peuple, qui se plaisait aux sacrifices humains et aux combats de gladiateurs, se trahit dans le choix des sujets, qui sont tous sanglants. Outre certains personnages de la mythologie grecque, comme Amphiaraüs, le criminel Sisyphe, le vieux Nestor et Phénix, les principaux motifs de ces peintures sont empruntés aux deux cycles de Troie et de Thèbes: Ajax *(Aivas)*, le Locrien, fils d'Oïlée, au moment où il entraîne Cassandre *(Casntra)* qui s'était réfugiée

au pied d'une idole; le duel sanguinaire des deux frères, fils d'Oedipe, Etéocle et Polynice; enfin le cruel sacrifice, accompli par Achille sur le bûcher de son ami Patrocle (Iliade XXI, 22; XXIII, 175 et suiv.). En présence d'Agamemnon *(Achmenrun)* Achille *(Achle)* égorge avec son épée un prisonnier troyen *(Truials)*; l'ombre de Patrocle *(hinthial Patrukles)* est là; elle ressemble tout à fait à un vivant par l'aspect comme par le costume; auprès d'elle on voit un démon de sexe féminin, avec des ailes déployées (*Vanth*, une déesse de la mort?), tandis que de l'autre côté d'Achille le Charon *(Charu)* étrusque attend ses victimes, le marteau sur l'épaule; Ajax, fils de Télamon et Ajax, fils d'Oïlée (*Aïvas Tlamunus* et *Vilatas*) traînent un autre prisonnier nu et se préparent à l'immoler. A ces tableaux inspirés par l'épopée grecque font pendant (sur l'autre partie du mur) des scènes empruntées à la tradition étrusque. Nous venons de voir Ajax conduisant à la mort un Troyen enchaîné; voici en face un prisonnier, Caeles Vibenna *(Caile Vipinas)*, dont Mastarna *(Macstrna)* coupe les liens; les groupes voisins nous apprennent comment cette délivrance a pu avoir lieu; trois hommes sans armes, sans doute les gardiens du prisonnier, sont transpercés par trois guerriers; tous portent des noms étrusques. D'après une tradition, qu'il est impossible de révoquer en doute, Mastarna est le nom étrusque (ce n'est en réalité qu'un titre) de Servius Tullius, le successeur de Tarquin l'Ancien; avant de devenir roi, il avait été l'ami intime de Caelius Vibenna, et avait fait avec lui maintes expéditions guerrières; le peintre a ici représenté quelque épisode fameux de ces combats. Le tableau suivant, qui fait pendant au duel d'Etéocle et de Polynice, nous montre *Marce Camitlnas* tuant *Cneve Tarchunies Rumach* (c. à d. Cn. Tarquinius Romanus); il est en relations avec les scènes précédentes et semble prouver que les hommes, auxquels on a enlevé Caelius Vibenna, leur prisonnier, sont des Romains.

C'est encore un personnage étrusque que ce *Vel Saties*, couronné de lauriers, dont le vêtement est décoré de

figures d'éphèbes armés qui dansent; comme auprès de lui est agenouillé un enfant, qui tient un oiseau, on a voulu voir dans ce groupe un prêtre et son serviteur.

Monumenti d. Instit. VI T. 31 et 32. Noël des Vergers, L'Etrurie et les Etrusques III T. 21—30, p. 47 et suiv. R. Garruci, Tavole fotografice delle pitture Vulcenti (Dissertazioni archeologiche II, p. 57 et suiv.). Cf. Bull. d. Instit. 1857 p. 113 et suiv. Annali 1859 p. 353 et suiv. (Brunn). Dennis, Cities and cemeteries [3] II p. 503 et suiv. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 278 T. VIII. Deecke, Etrusk. Forschungen 3 p. 246 et suiv., 7 p. 45. Gardthausen, Mastarna oder Servius Tullius, p. 29 et suiv. Bursians, Jahresberichte f. d. Fortschritte d. klass. Alterthumswiss. 32 1882 p. 382 (Deecke). Martha, L'art étrusque p. 395 et suiv.

Au fond de la salle a été placé un buste en marbre de Grégoire XVI, œuvre de de Fabris. Devant ce buste se trouve une table, dont la plate-forme se compose de mille petits morceaux de verre antiques de couleurs variées. Les **six vitrines**, disposées entre les fenêtres, renferment un grand nombre d'objets en verre et en émail, différents vases en verre irisé, verdâtre et transparent (dont quelques-uns sont ornés de reliefs); de petites amphores richement décorées, qui devaient être employées comme vases à parfums; des pots, des alabastres en verre émaillé multicolore, du genre de ceux qui se rencontrent dans les tombeaux étrusques depuis le commencement du VI[e] siècle avant J.-C.; la fabrication de ces vases paraît s'être développée surtout en Phénicie, sous l'influence de l'Egypte. Voici comment on s'y prenait pour les décorer: lorsque le corps du vase ne s'était pas encore solidifié, on insérait, une fois que la couleur générale avait été choisie, le plus souvent bleue, rarement verte ou jaune, dans des sillons allongés des fils de verre d'une autre nuance; puis on exposait de nouveau le tout au feu et on le polissait avec soin, de telle sorte que les diverses rayures du vase paraissaient faire corps avec la nuance fondamentale. Ce procédé exige une habileté et une sûreté de main extraordinaires; il est d'une application si difficile, que les tentatives des verriers modernes pour reproduire les vases antiques n'ont jamais complètement réussi. Les perles rondes, sur lesquelles sont peints des

yeux bigarrés, sont des objets du même genre, mais en général plus anciens (VIIe et VIe siècles). C'est d'une fabrication différente, fabrication qui jouit à Rome d'une grande prospérité après l'introduction de la civilisation hellénistique, que proviennent les objets en verre dits *a millefiori* (231 A, 243 A); ce sont des mosaïques composées de mille petits morceaux et mille petites tiges en verre de diverses couleurs; elles imitent tantôt les formes végétales, tantôt la constitution d'un minéral, tantôt les mosaïques en marbre.

Presque tous ces objets ont été achetés en 1875 par Pie IX dans la collection Rossignani; ceux qui étaient au Vatican auparavant sont reproduits dans: Mus. Gregor. II T. CIV et suiv. (A II T. XCVII). En ce qui concerne les alabastres phéniciens en verre émaillé, cf. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 197 et suiv., p. 734. Fröhner, La verrerie antique p. 18 et suiv. Helbig, Homer. Epos[2] p. 32.

Nous commençons l'étude particulière des vases par la gauche, en suivant l'ordre des numéros, qui dans le cas présent n'a aucun rapport avec l'ordre chronologique.

144 **Coupe, rapt de Proserpine (Perséphonè).**

A l'intérieur de la coupe, nous voyons Pluton, enlaçant Proserpine (Perséphonè) et l'entraînant. Il faut remarquer en particulier la décoration composée de petites bossettes dorées appliquées sur la terre cuite (le frontal de Pluton, le diadème, les boucles d'oreille, le collier, le bracelet orné de grenades de Proserpine). Les grenades sont un symbole de Pluton; en outre les sujets peints sur la face extérieure de la coupe confirment notre interprétation. Le souverain des enfers est assis sur son trône; son front porte un diadème, son bras est entouré d'un bracelet composé de grenades; sa main gauche tient un sceptre. Devant lui un jeune homme est debout, qui lui tend d'un côté une fleur de grenadier, de l'autre une grenade, tandis qu'un second éphèbe place une couronne sur la tête de Pluton. Le dessin de ces sujets prouve que cette coupe n'est pas d'origine attique; elle a été fabriquée au IVe siècle dans une fabrique grecque de l'Italie centrale.

Mus. Gregor. I T. LXXXIII, 2. Overbeck, Kunstmythologie III, 4; T. XVIII, 12, p. 594. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 826, 50. Förster, Raub der Persephone p. 234 et suiv.

152 Coupe, Triptolème.

Le tableau, qui orne l'intérieur de la coupe, représente une fois encore le jeune Triptolème — son nom est inscrit auprès de lui — sur son char ailé; cette peinture, dans laquelle l'artiste a employé la couleur blanche, est dessinée librement, mais avec beaucoup de soin; au contraire l'extérieur de la coupe, où l'on voit d'un côté la Victoire (Nikè), de l'autre côté un porteur de torche entre deux jeunes gens, est traité avec une grande négligence (fin du Ve siècle).

Mus. Gregor. II T. LXXVI (A II T. LXXX), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder I T. 45. Lenormant-De Witte, Elite céramograph. III T. 46. Overbeck, Kunstmythologie III 4 p. 500; T. 15, 8.

154 Coupe, Esope.

Un petit homme, dont le corps est rabougri et dont la tête est démesurément grosse, est assis sur une pierre; il est complètement enveloppé d'un manteau, d'où ne sort qu'un bâton. Son visage est d'une laideur que le peintre a accentuée de parti pris; le nez est long et crochu; les cheveux tombent sur le front et sur la nuque en mèches plates et raides; les sourcils sont ridés, la barbe est négligée, les moustaches s'en vont en pointes de tous les côtés: tel est le portrait de cet homme, naturellement disgracieux et qui a dédaigné d'atténuer ou de cacher sa laideur par un artifice quelconque — il a bien d'autres soucis. Il observe avec l'attention la plus curieuse le personnage placé en face de lui; ce personnage est un renard, assis sur un rocher, la queue repliée sous lui; il lève les pattes de devant et gesticule comme s'il causait. Nous sommes évidemment ici sur le terrain de la fable qui met les animaux en scène; chez les Grecs comme aux époques postérieures, c'est le renard qui est le héros de cette littérature. Quant à l'homme au corps difforme, ce ne peut être qu'Esope, le fondateur légendaire de la fable grecque. Cf. plus haut p. 29 n. 756.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 2. O. Jahn, Archäol. Beitr. T. 12, 2, p. 434. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 828.

161 **Stamnos étrusque, Pluton et Proserpine (Perséphonè).**

Pluton, les cheveux épars et la barbe courte, descend aux Enfers sur un quadrige étincelant; auprès de lui se trouve Proserpine (Perséphonè), vêtue d'un riche costume. Au-dessous des chevaux on voit un homme barbu, dont le haut du corps seul sort de terre; il porte un chapeau rond et un caducée; son regard est tourné vers le quadrige; il accompagne le souverain de l'Hadès. Comme Proserpine, richement vêtue, le front ceint d'un diadème, suit Pluton sans la moindre résistance, ce tableau ne représente point sa première descente aux Enfers, mais son retour annuel dans l'Hadès (Katagogè), pendant l'automne, conformément à la sentence rendue par les dieux de l'Olympe. Déjà dans cette peinture maints détails ne sont pas grecs; de même le tableau qui orne l'autre face de ce stamnos est d'une inspiration certainement italique. On voit à gauche un homme barbu avec le pétase et le caducée, qui ne sort de terre qu'à partir des genoux et qui lève les yeux vers Mercure (Hermès), reconnaissable à son chapeau ailé, à son haut caducée, à ses talonnières; auprès du dieu se tient debout un jeune homme, armé d'une lance et d'un marteau; c'est probablement un guerrier italien que Mercure confie à ce démon des Enfers, que nous pouvons considérer comme le portier du monde souterrain ou comme un conducteur des âmes dans le genre de Charon. Toutefois l'interprétation de ce tableau reste douteuse. En ce qui concerne le style local étrusque du vase, cf. p. 234.

Gerhard, Auserles. Vasenbilder III T. 240, p. 165. Cf. Archäol. Zeit. IV 1846 p. 350. O. Jahn, Münchener Vasensammlung p. CCXXXIV. Förster, Raub und Rückkehr der Persephone p. 235 et suiv. Overbeck, Kunstmythologie III p. 604; T. XVIII, 14.

162 **Coupe, scènes de sacrifice.**

Dans l'intérieur de la coupe, nous voyons auprès d'une table à sacrifice un jeune serviteur tenant dans les

mains les instruments employés pour la cérémonie religieuse (une sorte de corbeille et une patère); suivant l'habitude des Camilli, il a le buste nu, et son manteau est roulé autour de sa taille. Sur les deux faces extérieures on voit d'un côté un bélier, de l'autre un taureau conduits à l'autel par un serviteur; des deux côtés un prêtre attend l'arrivée des victimes devant le temple, que représente une colonnade ionique supportant un entablement (seconde moitié du Ve siècle).

Mus. Gregor. II T. LXXI (A II T. LXXV), 1. Cf. Compte rendu de la commission archéol. de St. Pétersbourg 1868 p. 164.

163 **Hydrie étrusque, décoration d'une pierre tombale.**

Les fautes grossières de dessin, la raideur et l'incertitude des lignes trahissent la main inhabile d'un peintre sans talent qui s'est efforcé, sans avoir conscience de son peu de valeur, de reproduire un modèle du meilleur style attique. Il nous paraît évident que ce vase, comme le n. 161, a été fabriqué en Etrurie. A droite nous voyons un tombeau, une haute pierre funéraire (stèle) ornée d'une rangée de palmettes et d'un entablement, que surmonte un fronton dont le faîte est décoré d'un acrotère; un jeune homme est occupé à peindre, sur le listel, audessous de l'entablement, l'ornement appelé Cymation. A gauche est représenté un bige au galop conduit par un homme barbu; on ne saisit pas clairement la relation de ce motif avec le tombeau; les uns veulent y reconnaître le symbole d'une course en char donnée en l'honneur du mort; d'autres prétendent que le conducteur du char n'est autre que le défunt, un chevalier transformé en héros; d'autres enfin veulent y voir Pluton, suivant la conception nationale des Etrusques.

Trouvée à Vulci. Mus. Gregor. I T. XVI, 1. Gerhard, Festgedanken an Winckelmann 1841 T. II. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1867 T. V, 5 p. 111 (O. Jahn). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 819, 43.

164 **Coupe, éphèbes armés.**

Ce ne sont point des scènes déterminées, ce n'est pas une action unique que le peintre de cette coupe a voulu

représenter, lorsqu'il a groupé ensemble des jeunes gens tout armés avec des hommes barbus — des fils, qui partent pour les combats, avec leurs pères —; il s'est proposé uniquement de nous montrer ces beaux corps de guerriers dans différentes poses; on sent qu'il a éprouvé une joie orgueilleuse de réussir dans cette tâche délicate. Par leur finesse et leur distinction, ces tableaux peuvent être comptés parmi les meilleurs dessins des grands peintres de coupes; ils rappellent surtout le style de Brygos. Les contours sont tracés avec précision et sûreté; tous les détails du dessin sont rendus avec un soin charmant, les diverses parties des armures sont reproduites avec la plus fidèle exactitude; — qu'on remarque surtout les boucliers avec leurs emblèmes héraldiques et les larges couvertures, richement décorées, qui y sont suspendues.

Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 2.

167 Coupes, scènes d'équipement.

A l'intérieur nous voyons un jeune homme nu, qui vient de commencer à revêtir son armure; il a déjà mis sa jambière droite, et il se courbe en avant pour attacher l'autre. Un homme barbu est debout en face de lui, et lui tient sa lance; en arrière à droite le bouclier est appuyé par terre. Sur l'une des faces extérieures, auprès d'une femme, qui tend une coupe à un guerrier, on voit un éphèbe qui converse avec un homme; un peu plus loin un autre éphèbe nu regarde mélancoliquement son épée et son baudrier. Ici, comme sur la coupe précédente, ce n'est pas au sujet même du tableau, c'est à la variété des motifs et des formes que le peintre s'est intéressé lui-même et a voulu nous intéresser. Les personnages de la seconde face extérieure sont surtout gracieux: l'éphèbe assis, qui entoure son genou gauche de ses deux mains; l'éphèbe debout, qui saisit sa lance; l'homme barbu de droite, qui est assis fort commodément sur un bloc de pierre; il a l'air pensif; ses jambes sont croisées; son menton est appuyé sur son bras droit — ce sont là des poses et

des mouvements que nous rencontrons dans l'art plastique depuis le milieu du Ve siècle et qui furent imaginés par la génération des grands peintres, dont Polygnote est le plus remarquable.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 1. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 822, 45. Jahrbuch d. d. archäol. Instit. II p. 171 (Dümmler).

169 **Coupes, jeunes éphèbes dans la palaestra.**

Cette coupe est évidemment l'œuvre du même artiste que le n. 167; elle a été peinte pour lui servir de pendant. Ce sont les mêmes corps élancés, les mêmes profils droits, les mêmes ornements, la même finesse et la même grâce d'exécution. Mais ici les tableaux nous introduisent dans une palaestra athénienne; nous y voyons plusieurs éphèbes, dans des poses variées, tenant à la main des strigiles, ces instruments qui servaient à enlever l'huile et le sable après les exercices de la lutte.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 2.

Armoire vitrée.

Sur le rayon d'en haut sont placés quelques vases de fabrication locale étrusque, entre autres un grand pot, sur lequel ont été gravés des ornements et des corps d'animaux évidemment copiés sur des modèles venus d'Orient; puis un certain nombre de vases en terre noire *(bucchero nero)*, dont les formes et la décoration plastique sont empruntées sans aucun doute à la technique des vases en métal. Un vase en forme de boîte, sur pied élevé, entouré d'une couronne de rayons et de boutons en relief, est orné, le long de son bord supérieur, de quatre têtes d'animaux cornus qui font saillie; sur le couvercle sont gravés des corps d'animaux (en dessous on voit un groupe de poissons); l'anse a la forme d'un cheval. Très original aussi est un vase à verser, dont l'auteur a certainement voulu représenter un homme debout sur un bige. Dans les têtes des chevaux sont enfoncés des

bouchons richement décorés; les gueules des animaux sont percés de petits trous disposés en forme de crible, par lesquels la liqueur devait couler; l'anse est représentée par l'homme, debout sur le char, qui conduit les deux animaux.

Les deux derniers vases cités proviennent, paraît-il, du tombeau Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. XCVI (A I T. IV), 3; T. XCVIII (A I T. VI). Cf. Martha, L'art étrusque p. 463 et suiv. Birch, History of ancient pottery² p. 450.

Deux coupes sans pied recouvertes de vernis noir, de l'espèce dite de Calès, v. p. 235.

Au centre de ces coupes, qui reproduisent la forme des patères (phialae) employées dans les cérémonies religieuses, se trouve une saillie dans le genre des bossettes de boucliers (omphalos), saillie grâce à laquelle on peut les tenir plus commodément; sur une de ces coupes, la saillie est ornée d'une tête de femme en relief. Tout autour se développe une zône de reliefs estampés; Mars (Arès), Hercule (Héraclès), Minerve (Athèna) et Bacchus (Dionysos) y apparaissent l'un derrière l'autre, montés chacun sur un quadrige que conduit une Victoire (Nikè); devant chaque quadrige vole un petit Amour; au-dessous des chevaux de chaque quadrige on voit un petit animal (un sanglier, un chien, un serpent, un chevreuil). L'on a déjà trouvé fréquemment des coupes ornées des mêmes reliefs estampés ou de reliefs analogues; les plus anciens exemplaires peuvent remonter à la seconde moitié du IIIe siècle av. J.-C.

Gori, Mus. Etrusco I T. 6. Mus. Gregor. II T. CII (A I T. XXXVI), 1. Cf. Annali d. Instit. 1871 p. 24 (Klügmann); 1883 p. 67 (Förster). Bull. 1884 p. 50 (Henzen).

Coupe en bucchero, avec pieds ayant la forme de personnages humains.

L'auteur de cette coupe, en plaçant le corps du vase sur trois figures ailées, a imité un modèle en métal de dimensions considérables. VIe siècle.

Cf. P. E. Visconti, Monum. sepolcr. di Ceri T. 9, 2. Conze, Zur Geschichte der Anfänge griech. Kunst p. 8.

Vase en bucchero, orné d'un dessin de style héraldique, qui représente un homme entre deux chevaux; l'auteur a copié des types connus, qu'il a trouvés sur des vases grecs géométriques du genre dit du dipylon.

Mus. Gregor. II T. XCV (A II T. II). Cf. Annali d. Instit. 1872 T. K, 19; p. 178 (G. Hirschfeld).

Sur le second rayon, en allant de gauche à droite:

Cruche à figures rouges, Ménélas poursuivant Hélène.

Après la prise d'Ilion, Hélène s'enfuit devant Ménélas, qui la poursuit, l'épée à la main, pour la châtier de son infidélité (cf. plus haut p. 244 n. 43); elle se réfugie aux pieds de Minerve (Athèna); au comble de l'angoisse elle saisit d'une main le bouclier du palladium, tandis qu'elle lève la main droite vers Ménélas en le suppliant de l'épargner. C'est sa beauté qui la sauve; à l'aspect de ses charmes, que voile à peine le chiton dorique ouvert sur le côté, Ménélas s'apaise; son ancien amour renaît; son épée lui échappe. Vénus (Aphrodite) elle-même s'est placée entre les deux époux; dans une attitude calme, rattachant son manteau, elle est debout en face de Ménélas, que la passion a dompté; elle lui envoie le petit Amour, avec un bandeau pour en ceindre le front du héros, qui a reconnu la toute-puissance de la beauté et de l'amour. A gauche on voit debout (désignée par une inscription) Peitho, la déesse de la persuasion, qui accompagne souvent Vénus, dont elle symbolise en quelque sorte la puissance; mais ici elle n'a avec le sujet de cette peinture que des rapports tout extérieurs. Quant au groupe principal, nous le retrouvons parmi les métopes de la face nord du Parthénon; il a été certainement emprunté à une fresque monumentale du milieu du Ve siècle.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 2. Cf. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 631, T. XXVI, 12. Michaelis, Parthenon p. 139. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, p. 746. Jahrb. d. d. archäolog. Instituts II p. 178 (Studniczka).

Deux amphores de Nicosthène à figures noires.

La forme seule de ces deux vases suffirait à nous faire connaître le nom du potier qui les a fabriqués, si ce nom

n'y était pas inscrit (cf. p. 239 n. 10a). Sur le col de la première amphore sont peints d'un côté un Bacchus (Dionysos) barbu et une Ménade d'une raideur tout archaïque, de l'autre côté une femme entre deux lions qui se dressent; la femme a saisi l'un d'eux par le cou; c'est l'image, déjà figée comme dans une formule, de la déesse désignée à tort sous le nom de Diane (Artémis) persique, qui règne sur la nature et qui préside à la vie animale. La panse du vase représente des scènes de combats du genre habituel; on y voit un archer au milieu d'hoplites lourdement armés. La décoration du second vase se compose de sujets plus variés. Sur le col, des deux côtés, est peinte une Victoire drapée, qui s'élance rapidement en avant; puis au-dessous, entre le col et la panse, est représenté un couple de vigoureux pugilistes; quant au corps même du vase, il est orné d'une frise d'animaux parmi lesquels on distingue des griffons et des «Sirènes». Sur les anses, en forme de rubans, a été peint un trépied à deux anses; le bord intérieur de l'orifice est décoré de dauphins qui semblent plonger à l'intérieur du vase.

Mus. Gregor. II T. XXVII (A II T. XXXIII). Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen² p. 56, 8 et p. 62, 33.

Cruche à figures rouges, scène de la cour royale de Perse.

Ce vase, d'une forme peu commune, est orné sur son col d'une chouette (l'emblème monétaire des Athéniens), et sur la panse d'un tableau qui représente la cour de Perse sous une forme peut-être un peu fantaisiste. Le grand roi — l'inscription le nomme brièvement Basileus ou roi, suivant l'usage du temps —, revêtu d'un chiton à manches et d'un manteau, coiffé de la tiare des Perses, tient un long sceptre; une femme — désignée par une inscription comme la grande reine —, portant un costume du même genre, s'avance vers lui, tenant dans les mains une haute amphore, dont l'extrémité inférieure se termine en pointe, tandis qu'une autre femme est debout derrière le roi, lui parle et accompagne la conversation du geste de sa main droite. Le dessin est d'une finesse

extraordinaire (les pieds seuls des personnages sont négligés). Nous devons admettre que ce vase date de la période qui suivit immédiatement les guerres médiques (vers 450).

Mus. Gregor. II T. IV, 2. Ann. d. Inst. 1847 T. V. Cf. Heydemann, Alexander d. Gr. und Dareios p. 18. Jahrbuch d. d. arch. Instit. II p. 174 (Dümmler).

Les deux vases de même forme, qui sont placés à côté du précédent, sortent de la même fabrique; ils étaient destinés à se faire pendant les uns aux autres — tous trois ont été trouvés en 1836 à Vulci —; ils sont ornés sur le col d'un Amour qui vole. Sur le tableau principal de l'un de ces vases nous voyons trois jeunes gens occupés à se nettoyer avec leurs strigiles; sur l'autre, c'est une femme, qui, tenant une cruche de la main gauche, présente une coupe à un homme barbu, tandis qu'une seconde femme tend sa coupe pour y recevoir le liquide.

Mus. Gregor. II T. IV, 1 et 3. Ann. d. Instit. 1847 T. V.

Cruche à large panse, combat de coqs.

Deux jeunes gens sont en train de mettre par terre leurs coqs de combat; ils vont les lâcher l'un contre l'autre à un commandement donné; un troisième éphèbe est debout auprès d'eux; nous devons y voir le directeur ou le juge du combat. Ces combats de coqs jouissaient à Athènes d'une grande vogue; ce n'était pas seulement dans les cercles privés que l'on cultivait ce sport; il avait aussi sa place dans les fêtes publiques. — Ce vase date environ du milieu du V[e] siècle.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 1. Cf. O. Jahn, Archäolog. Beiträge, p. 441. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités I p. 180.

Hydrie, Hercule (Héraclès) et des Satyres.

Le contraste entre la robuste vigueur d'Hercule (Héraclès) et le caractère voleur, lâche et effronté du peuple des Satyres a été l'un des sujets préférés de l'ancien drame satyrique, à Athènes. Le beau vase, dont nous nous occupons et qui date du milieu du V[e] siècle, est orné d'un tableau

qui représente une petite scène comique de ce genre. Hercule s'était endormi pour faire la sieste sur un mur en pierres de taille; mais il a été réveillé en sursaut par quelque vacarme, et il se redresse; ces vauriens de Satyres lui ont dérobé ses armes; ils veulent se sauver le plus vite possible, lorsqu'ils voient le héros qui se lève; ils s'enfuient, pleins de terreur, et l'un d'entre eux laisse tomber le carquois qu'il a emporté.

Millingen, Peintures antiques de vases grecs (Reinach, Bibliothèque des monum. figurés II) T. 35. Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX), 1. Cf. Philologus XXVII T. II, 2, p. 18 (O. Jahn).

Sur le troisième rayon:

Quelques vases du genre dit d'Arretium (cf. p. 235); une petite coupe, décorée de rosettes en relief; une petite cruche ornée de guirlandes, de rosettes et de dauphins également en relief; une coupe à reliefs, recouverte de vernis noir, du genre dit de Samos ou de Mégare; comme le prouvent le nom *C. Popili* qui est inscrit sur ce vase et les ornements qui le décorent, il a été fabriqué par un potier romain, qui copiait les mêmes modèles hellénistiques que les potiers d'Arretium.

Mus. Gregor. II T. CI, 4; CII, 2 (A I T. XXXV, 4; XXXVI, 2). En ce qui concerne les vases «de Mégare» cf. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. p. 117 et suiv. 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 3 (Robert).

Des vases en forme de têtes, analogues à ceux qui furent fabriqués en Attique dès la fin du VIe siècle, sous l'influence de l'art asiatique, et dont nous connaissons plusieurs variétés différentes, cornes à boire, coupes, pots; une corne à boire, en forme de tête de bélier; une autre corne à boire polychrome reproduisant une tête de mulet; une double tête, admirablement modelée, représentant d'un côté Hercule et de l'autre un nègre; une double tête de femme fort jolie; un vase curieux dont l'orifice se prolonge en pointe (aujourd'hui brisé), et qui est formé par la réunion d'un masque comique et d'une tête traitée en caricature (V^e^ ou IVe siècle). C'est à une époque plus ancienne que remontent les deux

petits vases à parfums en forme de bustes de femmes; le caractère nettement oriental du type qu'ils reproduisent prouve qu'ils sortent d'une fabrique grecque d'Asie.

Mus. Gregor. II T. LXXXIX (A II T. IV). Cf. Röm. Mittheil. d. arch. Instit. V p. 320 et suiv.

Coupe à figures rouges, Jason en Colchide.

Le grand tableau peint à l'intérieur de cette coupe représente une aventure de Jason, qui ne nous est pas connue par la tradition littéraire, mais qui n'est certainement pas une invention arbitraire du peintre. Auprès d'un arbre, auquel est suspendue la toison d'or du bélier légendaire, on aperçoit la tête et la partie antérieure couverte d'écailles du gigantesque dragon; nous devons supposer que le corps du monstre se continue vers la gauche; de sa gueule, armée de dents pointues et serrées, sort le buste de Jason, représenté sous les traits d'un homme barbu; sans doute le dragon a dû rendre, après l'avoir englouti, le héros que des charmes magiques ont rendu invulnérable. C'est à la protection de Minerve (Athèna) que Jason doit son salut; la déesse est debout, appuyée sur sa lance, la chouette posée sur sa main gauche; elle regarde attentivement ce qui se passe. — Sur la face extérieure de la coupe, on voit des groupes d'hommes et d'éphèbes, qui conversent entre eux; leurs poses sont variées, et leurs manteaux diversement drapés. Ces figures sont remarquables par la finesse de l'exécution. On a voulu reconnaître dans les peintures de cette superbe coupe la main d'Euphronios, qui a employé une autre fois un type de Minerve tout à fait analogue. Mais il est certain que ce tableau est la copie d'un modèle emprunté au grand art; d'ailleurs, si l'on en juge d'après le style des motifs qui ornent l'extérieur de la coupe, l'auteur en serait beaucoup plutôt Duris, dont les œuvres se rapprochent maintes fois des vases les plus récents fabriqués dans l'atelier d'Euphronios.

Monumenti d. Instit. II T. 35. Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 1. Roscher, Lexikon der Mythologie II p. 85. Cf.

Flasch, Angebl. Argonautenbilder p. 24 et suiv. Winter, Jüngere attische Vasen p. 42. Klein, Euphronios[2] p. 191. Heydemann, Jason in Kolchis p. 20 et suiv.

Sur le rayon inférieur ont été réunis des vases très divers, dont quelques-uns ont des formes curieuses; par exemple, plusieurs vases en forme d'animaux (canard, chevreuil, colombe, cerf, singe), des petits vases à parfums de style corinthien, ornés des motifs ordinaires (hommes dansant, guerriers en marche, hoplites combattant avec leurs serviteurs, groupes d'animaux, etc.); une boîte corinthienne (avec une frise d'animaux), dont le couvercle est décoré d'une chasse au lièvre, motif employé dès la plus haute antiquité; deux vases de faïence dite égyptienne (terre cuite de couleur émaillée); cette catégorie de vases est certainement sortie des fabriques phéniciennes, mais de bonne heure les Grecs l'ont imitée.

Mus. Gregor. II T. CI; CV, 2 (A II T. XCVIII). — Pour les faïences égyptiennes, cf. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 732, T. VI.

174 Coupe, guerriers revêtant leurs armes.

A l'intérieur de la coupe, on voit un jeune éphèbe, qui a presque fini de revêtir son armure, et qui attache sa seconde jambière; il paraît se hâter; son vieux père, qui retourne la tête (vers quelqu'un qui l'appelle), tient d'une main le casque du guerrier; de l'autre main, il a décroché du mur un sac, dans lequel se trouve sans doute quelque vêtement; le bouclier est par terre; la lance est appuyée contre le mur. A l'extérieur, d'un côté on voit un jeune homme qui est en train d'enlever, avec l'aide d'un enfant, la couverture de son bouclier; puis un homme barbu qui ceint son épée, tandis qu'un garçon lui tient prêts son casque et son bouclier; plus loin un éphèbe qui nettoie sa lance avec un morceau d'étoffe, enfin un jeune homme tout armé, qui attache sa seconde jambière comme le guerrier peint à l'intérieur de la coupe; son épée est suspendue contre le mur; son casque pend à un double crochet. Des motifs analogues occupent l'autre moitié de la surface extérieure: ici c'est un guerrier

tenant de la main gauche une partie de sa cuirasse, qu'il vient de frotter, semble-t-il, avec un chiffon; en voici un autre qui met sa cuirasse, en accrochant l'agrafe placée sous l'aisselle droite. Tous ces personnages sont d'une conception gracieuse et d'une exécution très soignée; en particulier les enfants peints sur les faces extérieures et à l'intérieur de la coupe ont un charme ravissant, qui rappelle les tableaux du Quattrocento. Les dessins de cette coupe fabriquée entre 480 et 460 sont sans doute une œuvre de Brygos; ou reconnaît le style de ce peintre non seulement dans le caractère de l'ensemble mais aussi dans maints détails.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 2. Gerhard, Auserles. Vasenbilder IV T. 270. Cf. Bonner Studien p. 76 (Dümmler).

179 Coupe, Médée et les Péliades.

Médée, la magicienne de Colchide, qui a suivi Jason en Thessalie, a imaginé un artifice diabolique, pour se venger de Pélias, roi d'Iolkos, qui a refusé de transmettre son pouvoir à Jason. Elle sait, au moyen d'herbes magiques, rendre la vie et la jeunesse à des animaux qu'elle a mis en pièces; elle expérimente sur un bélier ce charme qui rajeunit. Puis elle réussit à convaincre les filles crédules de Pélias; elle leur fait croire que leur vieux père devrait soumettre à la même influence magique son corps affaibli par l'âge, afin de renaître à la vie sous les traits d'un jeune homme. Les peintures qui ornent cette coupe fabriquée vers 440 représentent plusieurs scènes tirées de cette légende; on reconnaît dans les divers tableaux l'influence d'une tragédie. Malheureusement, en l'absence d'inscriptions, nous ne pouvons pas donner des noms certains à toutes ces femmes, dont le costume n'est pas suffisamment distinct; nous ne pouvons donc pas interpréter en détail les sujets de tous ces tableaux. A l'intérieur de la coupe on voit le vieux Pélias, assis sur un pliant, et devant lui une femme majestueuse, sans doute Médée, que le roi accueille avec bienveillance; à droite se trouve une porte, dont un des bat-

tants est fermé. Sur l'une des faces extérieures, le bélier, qui vient évidemment d'être rajeuni avec succès, est amené par une femme; on ne saurait dire avec certitude si Médée est cette femme ou plutôt la femme qui marche derrière, une coupe à la main; les deux autres jeunes filles, qui portent des coffrets, sont ou deux filles de Pélias ou deux servantes. Sur l'autre face de la coupe, est peinte la grande chaudière dans laquelle Pélias cuira; une des Péliades amène non sans peine le vieillard impotent et qui semble résister; derrière le pliant du roi, une jeune fille est debout dans une attitude pensive — sa physionomie toute jeune nous indique qu'elle est une des filles de Pélias, et qu'elle pressent peut-être le malheur qui la menace. Médée est la femme debout auprès de la chaudière; comme tous les sacrificateurs, elle a roulé son manteau autour sa taille; dans sa main gauche abaissée elle tient l'épée, tandis qu'elle lève la main droite comme pour encourager les Péliades.

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 2. Archäol. Zeit. IV 1846 T. 40, p. 250. Brunn, Uebungsblätter n. 17. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 828, 56. Annali d. Instituto 1876 p. 44 et suiv. (Schultz).

186 Coupe, Oedipe et le Sphinx.

A l'intérieur de la coupe, nous voyons Oedipe — son nom est inscrit auprès de lui — assis dans une attitude pleine d'aisance sur un rocher; en face de lui le Sphinx se tient accroupi sur une colonne ionique très basse. Devant le Sphinx on peut lire encore quelques lettres AITPI, c. à d. κ]αὶ τρί[α, qui expriment en abrégé l'énigme proposée par lui à Oedipe; la forme de l'énigme paraît être différente de celle que nous connaissons par la tradition. — Les tableaux peints sur la surface extérieure de la coupe représentent, avec autant d'humour que de naturalisme hardi une compagnie de Satyres en ribotte. Un groupe surtout est original: un Satyre cherche à frapper de sa chaussure un Satyre enfant, qui est plus petit que les autres, mais dont le corps a la

même forme, et dont la tête n'est recouverte que de quelques rares cheveux; ce dernier tend les bras, en criant à l'aide, vers un troisième Satyre qui s'approche avec une outre sur l'épaule et qui lève la main droite comme pour apaiser son compagnon furieux. Il est probable que ce groupe de Satyres a quelque rapport avec le tableau qui orne l'intérieur de la coupe, et que ce motif a été inspiré par un drame satyrique, qui traitait de la légende du Sphinx. Eschyle en a fait représenter un en 467. Au point de vue du style, les dessins de notre coupe rappellent de très près les œuvres de Duris; s'ils ne sont pas de lui, nous devons du moins les attribuer à un peintre qui eut avec ce maître des relations très étroites.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 1. — Le tableau de l'intérieur seul: Overbeck, Gallerie heroischer Bildw. p. 34, T. I, 12. Duruy, Histoire des Grecs I p. 97. Wiener, Vorlegeblätter f. 1889 T. VIII, 6. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 823, 46. Rhein. Museum 43 p. 359 (Dümmler).

189 **Coupe, Midas.**

Midas, le roi de Phrygie, était aussi célèbre par ses richesses que par les oreilles d'âne qui lui avaient été infligées parce qu'il avait préféré la flûte de Pan à la lyre d'Apollon. Ses divers malheurs ont été souvent mis sur la scène par les poètes dramatiques athéniens. L'épisode qui devait surtout convenir au drame satyrique était l'histoire de Silène ivre, surpris dans le jardin de roses de Midas et traitant ensuite avec le roi de Phrygie la question si souvent controversée de savoir à quoi la vie était bonne. Sur plusieurs vases nous voyons Silène prisonnier conduit devant Midas; le tableau qui est peint à l'intérieur de notre coupe doit avoir quelque rapport avec cette légende. Le roi Midas (reconnaissable à ses oreilles d'âne) est assis sur un trône richement orné, dont le dossier se termine en tête de griffon; il tient son sceptre d'une main, et reçoit un message, qui lui est apporté par un de ses serviteurs. Le messager est revêtu d'une tunique courte; il est coiffé d'un bonnet phrygien et chaussé de sandales; il tient dans la main gauche un bâton recourbé

(en roseau ?). Il annonce sans doute à Midas la capture de Silène. — Sur les deux faces extérieures de la coupe on voit des Satyres et des Ménades qui s'agitent avec un enthousiasme sauvage; ces figures rappellent peut-être comme le motif analogue de la coupe n. 186, le chœur satyrique, qui dans le drame paraissait aux côtés de Midas sur l'orchestre du théâtre. Cette coupe paraît avoir été fabriquée pendant le dernier tiers du Ve siècle.

Mus. Gregor. II T. LXXII (A II T. LXXVI), 2. Archäol. Zeit. II 1844 T. 24 p. 383 et suiv. (Panofka). Annali d. Instituto 1844 p. 212, T. D, 3 (Braun). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 828, 55. Jahrbuch d. d. archäolog. Instit. II p. 112 (Heydemann).

196 **Coupe, groupe d'hommes et de beaux garçons.**

A l'intérieur de la coupe, le peintre avait étendu une couche de terre de pipe blanche; il se proposait donc d'y peindre quelque tableau, mais il n'a pas donné suite à son projet. Les motifs qui ornent la surface extérieure trahissent, par la conception et par le dessin, la main de Hiéron (cf. p. 231); ce sont des hommes et de beaux éphèbes qui s'entretiennent ensemble; leurs gestes animés nous indiquent que les propositions amoureuses des hommes sont les unes accueillies, les autres repoussées. Un groupe surtout est charmant: il se compose d'un jeune éphèbe debout devant un homme barbu et gesticulant avec vivacité (soit pour demander une faveur soit pour repousser une offre); l'homme tient un lapin pendu par les oreilles et paraît être fâché contre l'éphèbe; on dirait qu'il veut le rendre jaloux, en faisant cadeau de l'animal à un autre jeune garçon, qui est ravi de ce don, et qui exprime son admiration, en portant la main droite à son front. Deux chiens, un olivier au tronc noueux, et plusieurs crochets auxquels sont suspendus divers instruments en usage dans la palaestra (vase à parfum et strigile), complètent la mise en scène de ce charmant tableau.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 3. Cf. Arch. Zeitung XLII 1884 p. 249 (P. J. Meier).

201 Coupe, fuite d'Enée, rapt du trépied par Hercule (Héraclès).

Le tableau peint à l'intérieur de la coupe représente une scène de banquet. Un homme barbu se soulève à moitié sur son lit; il laisse retomber sur son épaule sa tête alourdie par le vin; de la main droite il agite dans une patère quelques gouttes de vin pour les lancer contre un but déterminé, comme c'est l'habitude dans le jeu du Kottabos; cependant sa main gauche a saisi un vase destiné à un autre usage; auprès de lui est assise une joueuse de flûte qui souffle avec ardeur dans son instrument. — Sur l'un des côtés de la surface extérieure, on voit Hercule (Héraclès), qui a déjà mis la main sur le trépied; il menace de sa massue Apollon, qui cherche à le lui enlever; Minerve (Athèna), la lance basse, s'avance derrière Hercule et lève la main droite pour apaiser la querelle; derrière Apollon c'est Diane (Artémis) qui s'approche et qui essaie de calmer son frère. Le tableau qui orne l'autre face représente Enée, emportant sur son dos, après la destruction de Troie, son vieux père Anchise; il est accompagné de sa femme, qui le précède d'un pas rapide, de deux compagnons revêtus d'armes grecques et d'un troisième guerrier en costume de Scythe. Si l'on en juge d'après la sévérité et le soin du dessin, cette coupe rappelle le style des premières œuvres d'Euphronios (vers l'an 500).

Mus. Gregor. II T. LXXXV (A II T. LXXXVIII), 2. Cf. Welcker, Alte Denkmäler III p. 272. Overbeck, Kunstmythologie IV p. 401, T. 24, 11.

209 Coupe, scènes de komos.

A l'intérieur de la coupe nous voyons un homme qui paraît déposer une fleur sur un autel; sur les faces extérieures sont représentés huit jeunes gens qui, au sortir d'un joyeux repas, dansent allègrement à travers les rues, portant des bâtons, des coupes à boire, des flûtes et des crotales (castagnettes). Le dessin encore sévère, mais

plein d'habileté et de finesse se rapproche beaucoup du style de Brygos (500—470).

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 2. Cf. Jahrbuch d. d. archäol. Inst. VII 117 (Winter).

211 **Coupe à figures noires, sur laquelle un toast est inscrit.**

Ce vase est un exemplaire de cette série de coupes gracieuses, si populaires entre 560 et 530 (520), décorées à l'intérieur d'un tableau en figures noires (ici c'est une Sirène), et dont la surface extérieure porte simplement une inscription — dans le cas présent un toast: «Bois un bon coup, et bois le à ta santé!»

Mus. Gregor. II T. LXIV (A II T. LXVIII), 1.

218 **Coupe, scènes d'amour.**

A l'intérieur on voit une jeune fille qui s'entretient avec un éphèbe dans une attitude gracieuse. Les tableaux de la surface extérieure représentent des scènes qui se passent dans un appartement de femme, comme l'indiquent le siège et la corbeille de travail dessinées au-dessous des anses de la coupe. Des groupes d'hommes et de femmes conversent avec animation; leurs gestes ne sont pas assez précis pour que nous puissions reconnaître de quoi ils causent. D'après le style des dessins, nous devons considérer cette coupe comme une des dernières productions d'Hiéron.

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 1. Gerhard, Auserles. Vasenbilder IV T. 294 et suiv., 1—4. Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] p. 163.

225 **Coupe, bacchanale.**

Les tableaux peints sur les faces extérieures de cette coupe représentent avec beaucoup de détails un banquet attique. D'un côté l'on voit trois hommes couchés sur des lits; le premier, semble-t-il, vient de boire à la santé du second; de son autre main il lève gracieusement une kylix; le second se prépare à lancer contre un but déterminé (jeu du kottabos) le vin qui emplit sa coupe; le troisième joue

de la lyre et s'accompagne en chantant. De l'autre côté un enfant est occupé à puiser du vin dans une grande amphore à volutes; un homme couché sur un lit et tenant des flûtes dans la main gauche, boit en l'honneur de son compagnon. Ce dernier chante avec ardeur; il est comme en extase, la tête renversée en arrière, et de sa main droite il accompagne la joueuse de flûte, qui est debout devant lui. Contre le mur sont suspendus, au-dessus des convives couchés, des corbeilles, des manteaux, un étui à flûtes; quant aux vases de formes diverses, qui constituent comme une frise noire encadrant le tableau à sa partie inférieure, nous devons nous les figurer placés sur une table en avant des lits. — Dans l'intérieur de la coupe sont représentées les conséquences fort désagréables d'une orgie exagérée. Un homme barbu est couché, la tête appuyée sur le bras gauche; il vomit; avec les doigts de sa main droite il a cherché à se soulager plus rapidement. Une jeune femme, sans doute une joueuse de flûte, qui paraît assez habituée à rendre des services de cette nature, lui tient la tête de ses deux mains, et regarde attentivement son malade. La finesse et la grâce du dessin, ainsi que plusieurs motifs de cette composition, nous indiquent que cette coupe a été fabriquée par Brygos (vers 470). Cf. p. 231.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 1. Cf. Klein, Euphronios[2] p. 311. Bullet. d. Instituto 1884 p. 45 (P. J. Meier). Bonner Studien p. 74 (Dümmler).

227 **Coupe, Mercure (Hermès) voleur de troupeaux.**

Dès le premier jour de sa vie, Mercure (Hermès) a conquis le droit d'être considéré comme le protecteur de tous les larrons et de tous les gens retors. L'hymne homérique nous raconte que, le soir même du jour où il était né, il quitta sa patrie, Kylléné, en Arcadie, pour se rendre en Piérie sur les pentes de l'Olympe, que là il vola les bœufs aux cornes dorées des dieux, et qu'il les cacha dans une caverne, après avoir habilement effacé leurs traces. Les gracieuses peintures, qui ornent la surface extérieure

de cette coupe, nous montrent comment au bout de longues recherches Apollon retrouva son troupeau. D'un côté nous voyons Apollon, revêtu d'un ample manteau, un grand bâton à la main, retrouvant ses bœufs après maintes pérégrinations. Le troupeau se continue sur l'autre face de la coupe, dont le tableau se rattache au précédent sans solution de continuité. L'auteur du vol est déjà découvert: Maia, la mère de Mercure, se tient debout, à l'entrée de la caverne, devant son fils; le geste qu'elle fait exprime à la fois l'étonnement et la colère. Revêtu d'une chlamyde, la tête coiffée du pétase, le petit voleur est couché dans son berceau, qui a presque la forme d'un grand soulier en feutre; il a l'air tranquille, comme s'il n'était rien arrivé d'extraordinaire; mais un des bœufs vient le flairer, et paraît ainsi indiquer que l'enfant ne lui est pas inconnu. — Le tableau qui orne l'intérieur de la coupe est moins important; il représente une scène de banquet; sur un lit, devant lequel se trouve une table, sont étendus un jeune éphèbe qui joue de la double flûte et un homme barbu, qui tient une coupe de la main gauche, et qui porte la main droite à sa tête, comme s'il était plongé dans une admiration extatique. D'après la conception originale et d'après l'exécution très belle des dessins, cette coupe semble avoir été fabriquée par Brygos (480—470). Cf. p. 231.

Mus. Gregor. II T. LXXXIII, 1. Lenormant-De Witte, Elite céramographique III T. 86. Archäol. Zeit. II 1844 T. 20, p. 321 et suiv. (Panofka). Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, p. 681. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 826. Klein, Euphronios[2] p. 85. Bonner Studien p. 73 (Dümmler).

228 **Hydrie, Hercule (Héraclès) et Alcyonée.**

Ce vase fait partie d'une catégorie spéciale d'hydries, qui datent à peu près du milieu du VIe siècle, et qui sont appelées hydries de Caere du nom de la ville où la plupart d'entre elles ont été trouvées. Il est évident qu'elles ne sont pas d'origine attique: tout le prouve, la couleur différente de la terre cuite, le choix des ornements (frise de têtes de bœufs — bucrânes — entre des rubans

de laine, tresse de lierre rendue avec beaucoup de naturalisme, guirlande de fleurs de lotus et de palmettes de grandes dimensions), les particularités du costume, et surtout le caractère des peintures polychromes dans lesquelles beaucoup de traits sont gravés. Des fragments de vases analogues ont été trouvés à Cymè en Asie-Mineure; aussi devons-nous considérer les hydries dont il est ici question comme des importations venues de l'Asie grecque. Ainsi s'expliquent maints détails singuliers que l'on peut relever dans le choix comme dans la conception des sujets. Le tableau principal représente la lutte d'Hercule (Héraclès) contre un géant affreusement laid, sans doute Alcyonée, le bouvier qui faisait paître son troupeau dans la presqu'île de Pallène, et qu'Hercule dut tuer pendant son sommeil. Derrière Hercule, qui attaque violemment son ennemi à peine levé sur son lit, s'avance Mercure (Hermès) — revêtu, contre toute habitude, d'un long vêtement —, qui lève la main droite pour encourager le héros. Sur la face postérieure de l'hydrie, nous voyons un couple de lutteurs, puis un second couple d'athlètes, qui marchent l'un vers l'autre soit pour se prendre corps à corps soit pour engager un pugilat (pankration). — Jadis on considérait ces vases, en raison de la vivacité extrême des mouvements et de la hardiesse un peu lâche du dessin, comme les produits d'une fabrique étrusque assez récente; aujourd'hui au contraire, nous savons que le prétendu caractère national étrusque, relevé sur ces hydries comme sur beaucoup d'autres, est en réalité la marque distinctive de l'art ionien. Cf. p. 221.

Jadis à la bibliothèque du Vatican. Mus. Gregor. II T. XVI, 2. Berichte d. sächs. Gesellschaft d. Wissensch. 1853 T. 8, 2, p. 143 (O. Jahn). Cf. Preller-Robert, Griech. Mythologie I p. 72. M. Mayer, Giganten und Titanen p. 172 et suiv. Römische Mittheil. d. archäol. Inst. III p. 167 (Dümmler).

230 **Coupe, coureur armé, départ de Minerve (Athèna).**

A l'intérieur de la coupe, on voit un joueur de flûte dans le costume de parade des musiciens; il accompagne un guerrier nu (armé de son casque, de son bouclier et

de sa lance), qui s'avance d'un mouvement rapide, et qui paraît plutôt courir qu'exécuter une danse guerrière. Sur l'une des faces extérieures est peint un tableau représentant avec beaucoup de détails, les préparatifs d'un départ commun d'Hercule (Héraclès) et de Minerve (Athèna). La déesse, debout derrière le char, tient les rênes de ses deux mains; deux chevaux sont déjà attelés; un homme et un jeune serviteur, qui a relevé sa chlamyde par le milieu en forme de tablier, s'occupent encore de ce soin; Hercule amène du côté gauche le troisième cheval, un autre serviteur du côté droit le quatrième. Sur l'autre face de la coupe se voit un «komos»: sept jeunes gens, tenant dans les mains toutes sortes de vases, s'avancent en dansant. A ces peintures est jointe l'inscription ἐποίησεν, «il l'a fait», marque de fabrique, sous laquelle paraît être caché le nom de l'artiste Epictète (vers l'an 500). Cf. p. 231.

Mus. Gregor. II T. LXXXIV (A II T. LXXXVII), 2. Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen [2] p. 113, 9. Römische Mittheil. d. archäol. Instit. V p. 341.

232 **Coupe, voyage d'Hercule (Héraclès) sur la mer, mort d'Hector.**

Lorsqu'Hercule (Héraclès) partit pour Erytheia afin d'y combattre Géryon (cf. p. 244), le Soleil (Hélios) lui confia pendant son voyage aux extrémités de l'Occident la coupe d'or, sur laquelle il traversait lui-même chaque nuit l'Océan depuis le rivage occidental de la terre jusqu'au point du Levant d'où il émergeait. Le tableau peint à l'intérieur de cette coupe représente Hercule tout armé voyageant sans rame ni voile, dans l'esquif en forme de vase rond, sur les flots de la mer agitée, qu'habitent des poissons et des seiches. Cf. l'hydrie n. 97 (p. 260) représentant le voyage d'Apollon sur la mer; elle se rapproche aussi par son style de notre coupe. — Sur les faces extérieures on voit répété deux fois le combat singulier d'Achille et d'Hector en présence de Minerve (Athèna) et d'Apollon; ce dernier, qui est sur le point de quitter le théâtre de la lutte, tient une flèche dans sa main

(cf p. 264 n. 106). L'un des tableaux reproduit exactement le récit de l'Iliade: Achille combat avec la lance, tandis qu'Hector, pour sa défense suprême, tire son épée; sur l'autre tableau, au contraire, c'est Achille qui se sert de son épée, tandis qu'Hector brise sa lance sur le bouclier de son ennemi. Le peintre n'a donc pas eu l'intention d'illustrer les vers de l'Iliade; il a voulu, usant de toute sa liberté, rendre sous deux aspects différents la mort du héros troyen, et il a employé deux types généraux de combats singuliers. Le style des dessins nous permet d'attribuer avec certitude ce vase au peintre Duris, dont le talent a été très fécond (vers 480). Cf. p. 231.

Mus. Gregor. II T. LXXIV (A II T. LXXVIII), 1. Gerhard, Auserles. Vasenbilder II T. 109, III T. 202, 3—5. Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 2204. Cf. Bonner Studien p. 83 (Dümmler), et la bibliographie citée plus haut p. 264—265 au n. 106.

237 **Coupe, Thésée et le taureau de Marathon.**

L'espace rond, ménagé à l'intérieur de la coupe, est adroitement rempli par une peinture qui représente un Centaure au galop, sur le point de lancer devant lui un gros bloc de rocher. Ce motif, ainsi que les blessures reçues par le Centaure à la poitrine et à la cuisse, prouve que ce personnage a été copié d'après une composition plus considérable, qui représentait le combat des Lapithes et des Centaures. Sur l'une des faces extérieures, on voit Thésée, qui a attaché avec des cordes les cornes et les pieds de derrière du taureau, et qui le fait ainsi tomber; à gauche Minerve (Athèna) s'éloigne rapidement, comme si elle était effrayée; à droite un serviteur est debout, tenant un cheval par la bride. Ce dernier personnage n'a pas grand rapport avec le sujet du tableau, et n'a été peint sans doute que pour remplir un espace vide. — L'autre face extérieure représente des scènes de combats. Cette coupe remonte au début de la période du style à figures rouges; elle rappelle la manière de Oltos et Kachrylion (510—490).

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 2. Cf. W. Müller, Theseusmetopen p. 29 et suiv.

245 Amphore à panse allongée, archers à cheval.

Le col de ce vase est décoré d'un groupe héraldique de deux panthères réunies par la tête. Sur le haut de la panse, on voit d'un côté trois cavaliers coiffés de bonnets pointus, qui se retournent pour décocher leurs flèches; ils ont l'air d'exécuter la fameuse manœuvre des cavaliers scythes, qui font mine de s'enfuir, puis reviennent subitement sur leurs pas, pour atteindre certainement de leurs flèches les ennemis qui les poursuivent. De l'autre côté sont peints trois hoplites à cheval, les lances dressées, que nous devons nous figurer lancés à la poursuite des archers. Comme c'est le cas sur les anciennes peintures ioniques, des deux côtés l'espace compris entre les chevaux est occupé par des animaux qui courent — ici ce sont deux chiens qui essaient d'attraper un lièvre. Au-dessous des tableaux se développe une bande d'animaux, parmi lesquels on reconnaît un griffon. A cause des archers dont il est question plus haut, on a prétendu que ce vase avait été fabriqué dans une colonie grecque voisine de la Scythie; ce qui est hors de doute, c'est que ces types, dont on s'est également servi pour représenter des Amazones, ont été inventés par les Ioniens de l'Asie-Mineure; mais ils sont venus de très bonne heure dans les colonies fondées en Italie par les Grecs d'Orient. On peut donc se demander si cette amphore et les vases de la même série, qui remontent certainement au VI[e] siècle, ont été importés d'Asie-Mineure ou fabriqués dans une ville grecque d'Italie qui aurait subi ces influences orientales. Cf. p. 221.

Mus. Gregor. II T. XXIX (A II T. XXXVI), 2. Römische Mittheil. d. archäolog. Instit. II T. IX, p. 172 (Dümmler); p. 244 (v. Duhn). Cf. Arch. Anzeiger 1889 p. 51 (Furtwängler). Jahrbuch d. d. arch. Instit. IV p. 221 (Schumacher). Bonner Studien p. 256 (Löschcke).

246 Coupe, scènes de la palaestra.

Le tableau peint à l'intérieur de la coupe représente un jeune homme qui prend son élan pour sauter avec de

lourdes haltères dans les mains. Sur la face extérieure, on voit trois éphèbes encadrés par de larges palmettes. Le premier tient un disque dans ses deux mains tendues en avant et vise déjà le but à atteindre; le second tient le disque dans sa main gauche abaissée et semble converser avec le premier; le troisième est en train d'enlever sa chlamyde. Sur l'autre face, deux des éphèbes paraissent se quereller, tandis qu'un troisième se prépare à lancer un bâton au loin. Les formes archaïques des corps, le trait gravé tout autour des cheveux (cf. p. 259 n. 93) nous indiquent que cette coupe a été fabriquée entre les années 510 et 500; d'autre part maintes particularités de style nous permettent d'attribuer ces dessins à l'école de Chelis. Cf. p. 231.

Mus. Gregor. II T. LXX (A II T. LXXIV), 2.

251 **Coupe de Tléson à figures noires.**

De Tléson, fils de Nearchos (à peu près 550—530), nous possédons un grand nombre de coupes semblables, dont la décoration se compose uniquement de palmettes peintes sur les anses et de la signature de l'artiste. Le n. 249 est l'œuvre d'un autre de ces «peintres de second ordre».

Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] p. 73.

254 **Coupe à figures noires et rouges.**

La série peu nombreuse de coupes, dont l'intérieur est peint en noir tandis que les figures de la surface extérieure ressortent en couleur terre-cuite sur un vernis noir, date d'une courte période de transition (vers 520), qui a précédé la domination exclusive du style à figures rouges (cf. p. 230). A l'intérieur de cette coupe nous voyons un Bacchus (Dionysos) ayant dans les mains des pampres et une corne à boire pointue. Sur les faces extérieures, entre de larges palmettes de feuilles et des yeux traités dans le style ornemental, sont peints d'un côté un guerrier tout équipé, qui s'avance doucement la tête baissée, et de l'autre côté un éphèbe armé, qui porte une

jugulaire (phorbeia) et souffle vigoureusement dans une trompette droite.

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 3. Klein, Euphronios[2] p. 297, 299.

256 **Coupe à figures noires et rouges.**

Il n'est pas sûr que le pied rapporté de la coupe, sur lequel est inscrit la signature du fabricant Pamphaios, ait fait primitivement partie du vase. Mais le style de cette coupe, comme de la précédente, répond bien à la manière artistique de ce fabricant de vases (cf. p. 231 et n. 258).

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXIII), 4. Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] p. 91, 8. Bonner Studien p. 201 (A. Körte).

258 **Coupe de Pamphaïos à figures noires.**

Pamphaïos, dont l'atelier fut florissant vers la fin du VI[e] siècle, imitait encore dans ses coupes à figures noires l'archaïsme sévère des anciens peintres de vases. La coupe dont nous nous occupons ici en est un exemple: à l'intérieur elle est décorée d'une tête de Gorgone; à l'extérieur entre de grands yeux on voit d'un côté un quadrige de face (l'auteur a signé son nom tout auprès), de l'autre côté le combat d'Hercule (Héraclès) contre la reine des Amazones, Hippolyte.

Mus. Gregor. II T. LXVI (A II T. LXX), 3a, 4a, 4b. Cf. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] p. 90, 5.

266 **Coupe à figures noires, Ajax avec le cadavre d'Achille.**

Cette coupe porte à l'extérieur l'inscription: « Bonne chance et buvez bien! »; à l'intérieur elle est ornée d'un groupe que l'on rencontre aussi dans la peinture archaïque: Ajax, fils de Télamon, emporte d'une course rapide le cadavre d'Achille qu'il a enlevé aux ennemis après un rude combat, et qu'il a chargé sur son épaule gauche. Les noms des deux héros sont inscrits sur la coupe.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 2. Cf. Overbeck, Gallerie heroischer Bildw. p. 546.

275 Coupe cyrénaïque, Prométhée et Atlas

Cette coupe provient d'une fabrique de Cyrène (Afrique du Nord), qui paraît avoir beaucoup exporté en Italie vers le milieu du VIe siècle. Les vases originaires de Cyrène présentent un grand nombre de particularités dans la technique, l'ornementation et le choix des sujets. La surface destinée à la peinture est enduite d'une couche très légère de terre de pipe d'un blanc jaunâtre; dans les peintures elles-mêmes il entre beaucoup de rouge. La surface extérieure de notre coupe est décorée de zônes d'ornements, parmi lesquelles revient fréquemment une frise de grenades. A l'intérieur, la zône centrale est occupée par la partie supérieure d'une colonne ornée de fleurs de lotus; à droite nous voyons Prométhée enchaîné à une colonne par les pieds et les bras, dans une position très pénible; l'aigle est perché sur son ventre, et enfonce le bec dans sa poitrine; le sang de Prométhée coule sur le sol. Au Titan, qui souffre isolé sur le Caucase, le peintre a donné comme pendant son frère Atlas qui supporte le globe du monde à l'extrémité de l'Occident; sous ce poids écrasant, qui a la forme d'une masse irrégulière placée sur son cou, les genoux du Titan barbu fléchissent. Le serpent qui se dresse derrière lui, ne sert qu'à remplir un espace vide. C'est par plus d'un détail que cette peinture diffère des représentations habituelles de Prométhée et d'Atlas, et de plus la réunion des deux motifs doit nous frapper. Aussi d'autres savants ont-ils voulu voir dans les deux personnages des criminels précipités dans l'Hadès: celui de droite serait Tityos, dont les vautours dévorent le foie, celui de gauche Tantale, au-dessus duquel se balance un bloc de rocher menaçant. Mais cette explication se heurte à plusieurs difficultés. Nous devons donc nous résoudre à admettre que cette peinture représente une tradition artistique indépendante, dont les types ne se retrouvent dans aucune des légendes attiques courantes.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 3. Gerhard, Auserles. Vasenbilder II T. 86. Wiener Vorlegeblätter Série D T. IX,

7. Cf. O. Jahn, Archäol. Beiträge p. 229 et suiv. Archäol. Zeit. XXXIX 1881 p. 217, 2 (Puchstein).

Neuvième chambre: la collection des bronzes.

Ce que l'on appelle «le grand art» n'est représenté dans cette salle que par un petit nombre d'exemplaires. Toutefois les quelques sculptures italiques ou étrusques, que nous voyons ici, le prétendu Mars de Todi (n. 313), les statues d'enfants nrs. 283 et 329, et toute une série de statuettes (vitrine n. 198) ont à nos yeux d'autant plus de prix, que nous possédons moins d'œuvres analogues. Grâce à leur originalité tout à fait caractéristique, elles suffisent à nous donner une idée de ce qu'était l'art étrusque, et dans une certaine mesure l'art de l'Italie centrale. Dépourvus de tout génie créateur, ces artistes ont copié des modèles grecs sèchement, superficiellement, sans vigueur et sans précision; maintes fois ils en ont dénaturé la conception idéale; ils savent observer la nature avec finesse, et rendre soigneusement tous les détails; mais ils ne comprennent jamais l'unité organique et vivante de l'ensemble. Ces caractères distinctifs, nous les retrouvons en partie dans l'art romain, qui a subi de bonne heure l'influence de l'Etrurie. Dès le premier siècle avant Jésus-Christ, les sculptures fabriquées par les Etrusques ne se distinguent plus des œuvres que l'on a trouvées dans les autres parties de l'empire romain. Le début de l'empire est représenté dans cette salle par un bon portrait (n. 173); de l'époque d'Hadrien se sont conservés les restes d'une statue colossale (n. 206); un autre portrait, qui date du règne des empereurs-soldats (n. 257), nous conduit jusqu'à la limite extrême de l'art antique.

Ce qui fait le principal intérêt de cette collection, ce sont les produits de l'art décoratif et de l'industrie. A ce point de vue le butin fourni par les tombes étrusques (à Cervetri, Corneto, Vulci, Orvieto, Chiusi) est tout aussi important pour la période qui s'étend du VIIe au

IIe siècle av. J.-C. que les découvertes faites à Pompéï le sont pour les deux siècles suivants. En effet, si les Etrusques plaçaient dans les demeures de leurs morts toutes sortes de vases en terre cuite (p. 218), ils y disposaient aussi tous les ustensiles et tous les ornements en métal dont les vivants se servaient: batterie de cuisine, objets de table, d'éclairage et de chauffage. Parfois, il est vrai, ce mobilier funéraire était fait en plaques de métal très minces; il n'aurait pas pu servir dans la réalité; mais, comme ces objets sont la copie fidèle des ustensiles employés dans la vie pratique, ils remplacent à nos yeux le mobilier réel tout aussi parfaitement qu'ils le remplaçaient pour les ombres des morts.

On sera surpris de voir quel rôle le bronze a joué dans le mobilier antique; un grand nombre des objets de cuisine et de toilette, que nous fabriquons aujourd'hui en bois, en terre cuite, en verre, en os, etc., étaient faits alors en métal. Ce qui étonne toujours davantage, c'est la fantaisie et l'habileté avec lesquelles les Etrusques modelaient et animaient les ustensiles de chambre et de cuisine les plus communs, ustensiles négligés complètement par l'industrie artistique moderne, sans toutefois compromettre le moins du monde leur utilité pratique. Ils empruntaient toujours les formes de la nature organique, soit pour les parties essentielles de l'ensemble, soit pour la décoration des parties accessoires, manches, appuis, supports: c'est là une coutume qui est née en Orient, dans les centres les plus antiques de la civilisation, et qui a été apportée en Etrurie par les Phéniciens et les Ioniens. On retrouvera ici beaucoup de formes usuelles et très répandues aujourd'hui et beaucoup de motifs de décoration, que l'industrie moderne emploie dans la fabrication des plats, des cruches, des supports et des chandeliers; ces formes et ces motifs lui ont été transmis, modifiés et renouvelés pour la plupart à l'époque romaine.

La grande majorité des objets réunis dans cette salle remontent à l'époque archaïque, à cette période pendant

laquelle l'histoire de l'industrie artistique se confond avec l'histoire de l'art. L'âge de la civilisation, que l'on a coutume d'appeler le premier âge du fer, n'est représenté ici que par un petit nombre d'objets caractéristiques: il faut attribuer à cette époque les vases primitifs (nrs. 97, 222, 247), composés de feuilles de métal isolées, réunies seulement par des rivets (environ du VII[e] siècle). L'origine de ces vases est encore douteuse; parmi les savants, les uns pensent que ce sont des produits indigènes de l'industrie italique; les autres prétendent qu'ils ont été importés de l'Orient.

La période qui suit immédiatement, et pendant laquelle l'Etrurie a profondément subi, sans le moindre doute, l'influence de l'Orient, est très brillamment représentée par le mobilier d'une tombe monumentale des environs de Cervetri, qui a été découverte le 22 avril 1836 par le prêtre Regulini et le général Galassi. Cette tombe, cachée dans un mamelon artificiel et aujourd'hui presque complètement détruite, se composait d'une longue chambre rectangulaire, dans les parois latérales de laquelle étaient creusées deux grandes niches demi-circulaires, et d'une chambre un peu plus étroite, communiquant avec la première par une baie de forme trapézoïdale, qu'un mur bouchait jusqu'à mi-hauteur. Dans la première chambre il y avait, outre plusieurs vases en bronze et les restes d'un char réduit en poussière, le support de chaudière (p. 371), le lit n. 155 (p. 326), sur lequel ont été trouvés quelques débris d'ossements humains, le trépied n. 157, et le brûle-parfums n. 57. Sur le sol auprès du lit gisaient les petites idoles (p. 337 n. 208); contre les murs étaient appuyés, en assez mauvais état, huit boucliers richement décorés (p. 327 et suiv. n. 164), ainsi que des paquets de javelots et de lances; au milieu de la voûte formée par la rencontre des parois latérales obliques des coupes et des plats en bronze pendaient à des clous. Sur le mur qui bouchait la communication entre les deux chambres se trouvaient placées les deux chaudières en bronze nrs. 295 et 314 (p. 316) et deux coupes en argent.

Dans la chambre du fond, l'on découvrit parmi d'autres vases en bronze le plat n. 158; sur un banc de pierre, où avait été étendu un cadavre, il y avait des coupes en argent décorées de reliefs (p. 356 n. 344), et tous les bijoux en or (v. p. 350 et suiv., n. 332 et suiv.) dont le corps était paré, encore en place presque tous. Comme l'on a trouvé dans cette tombe des coupes portant l'inscription Larthia (p. 354 n. 336), et que l'on a vu dans ce mot un nom de femme, l'on a affirmé que tout le mobilier funéraire de cette chambre intérieure accompagnait un cadavre de femme. Mais ces bijoux pourraient tout aussi bien avoir été placés sur le corps d'un souverain qui aimait à s'entourer d'une pompe tout orientale; ce qui est certain, c'est que les armes et l'équipement guerrier de la première chambre ne peuvent appartenir qu'à un défunt de ce genre.

L'alphabet, emprunté par les Etrusques aux Grecs de Chalcis, est déjà employé sur quelques-uns des vases trouvés dans cette tombe: aussi ne peut-elle pas être de beaucoup antérieure à la fin du VIIe siècle. Le style particulier et caractéristique des objets découverts s'explique aussi par les évènements historiques de cette époque. L'origine orientale (Asie antérieure) est incontestable pour toute une série de formes de vases et de motifs de décoration. Mais il ne faudrait pas en conclure que les objets pris isolément sont tous de provenance orientale — c'est à dire pour cette période, phénicienne; car l'art grec oriental du VIIIe et du VIIe siècle employa les mêmes motifs, et de bonne heure un style artistique analogue se développa sous son influence chez les peuples italiotes. Dès la seconde moitié du VIIIe siècle les Chalcidiens d'Eubée avaient fondé des colonies sur la côte occidentale de l'Italie. Comme eux, au VIIe et au VIe siècle, les Phocéens firent avec l'Etrurie un commerce suivi; des marchands rhodiens apparurent aussi à la même époque dans la mer Tyrrhénienne, et des relations au moins indirectes (par l'intermédiaire de Syracuse) s'établirent entre Corinthe et les villes maritimes de l'Etrurie. Ainsi les

Phéniciens, qui avaient parcouru ces côtes bien avant les Grecs, se trouvèrent presque complètement évincés; mais leurs frères de Carthage engagèrent une lutte très vive avec les flottilles commerciales des Grecs, et firent alliance avec les Etrusques, auxquels portaient ombrage la prospérité et l'accroissement des colonies fondées par les Ioniens sur la côte tyrrhénienne; les Phocéens furent vaincus à la bataille d'Alalia (537). La tombe Regulini-Galassi doit avoir été construite au moment où se développait cette rivalité commerciale entre les Phéniciens et les Grecs orientaux; il en résulte que la question de provenance pourrait être posée pour chacun des objets trouvés dans cette tombe. En ce qui concerne les bronzes — pour les objets en or, v. p. 350 et suiv. —, la technique de l'exécution ne peut nous donner aucun point de repère; ces vases, suivant la méthode employée partout pendant la plus ancienne période de l'art, ont été travaillés au marteau (au repoussé); c'est à dire que les reliefs — le plus souvent peu prononcés — qui ornent les minces feuilles de métal, ont été produits par des coups de marteau repétés donnés de dedans en dehors.

Il en est de même pour les dernières périodes de l'époque archaïque (550—450), pour l'âge auquel appartiennent par exemple le trépied n. 150 et les lames de bronze trouvées à Bomarzo (p. 366 et suiv.). L'influence grecque ne disparaît pas après la défaite des Phocéens; mais elle pénètre par d'autres voies, tandis que le commerce phénicien joue à peine un rôle effacé. Les Grecs conservent le marché de Campanie, qui leur est ouvert depuis longtemps; les ports de la Sicile servent d'intermédiaires entre la Grèce continentale et l'Italie. La question que soulèvent toujours les objets qui datent de cette période est celle de savoir si les transformations que subissent les formes importées de l'Orient grec, transformations dont ces objets témoignent, sont l'œuvre des Grecs d'Italie ou des Etrusques eux mêmes. Pendant la seconde moitié du Ve siècle, l'industrie du métal en Etrurie, qui avait peut-être son origine dans une ancienne

technique du pays, était déjà très développée: c'est de l'Orient qu'elle avait reçu l'impulsion. Sans rien créer par elle-même, au sens propre du mot, elle a modifié, suivant un goût original, les formes qui lui étaient apportées du dehors; elle y a introduit d'une part un peu de rudesse naturaliste, d'autre part je ne sais quoi de fantastique et de maniéré. Mais ce qui distingue pardessus tout l'industrie métallique des Etrusques, c'est l'absolue perfection technique de ses produits. A Athènes, pendant la guerre du Péloponnèse, on parlait avec admiration des objets en bronze venus des rivages tyrrhéniens; il est vrai que parmi ces objets il pouvait s'en trouver quelques-uns originaires de la Grande Grèce. On prisait surtout les ustensiles de ménage et d'éclairage; de fait c'est d'eux que les tombes étrusques nous fournissent les exemplaires les plus nombreux et les plus originaux. La collection du Vatican en possède une série très abondante.

Parmi les objets désignés habituellement sous le nom de candélabres, nous pouvons distinguer trois espèces principales, que nous appellerons, suivant leur hauteur, candélabres proprement dits, c. à d. porte-cierges, flambeaux et thymiaterions (brûle-parfums); toutefois plusieurs «flambeaux» ont servi de brûle-parfums, et plusieurs «thymiaterions» ont été employés à l'occasion comme ustensiles d'éclairage. Candélabres et flambeaux ont à peu près la même forme, imaginée certainement par les Phéniciens: une haute tige supportée par un trépied. Dans les diverses variétés de cette forme, dont les plus anciens exemplaires que possède la collection du Vatican remontent environ au milieu du Ve siècle, nous pouvons observer le passage du simple au composé, de la structure sobre et sévère à la fantaisie naturaliste.

Les candélabres ont une hauteur considérable (0,75—1,50 m.); leurs pieds en général élancés et gracieux ont la forme de pattes d'animaux (le plus souvent de griffes de lions), entre lesquelles s'intercalent des palmettes dirigées obliquement vers la terre. La tige, légère-

ment amincie à sa partie supérieure, est tantôt à pans coupés, tantôt ronde, tantôt lisse, tantôt cannelée comme une colonne; elle est souvent revêtue à son extrémité inférieure de feuilles de roseaux. En haut, sur un socle peu élevé, se dresse une figure, qui n'est pas seulement décorative, mais qui sert aussi de poignée; au-dessous de la figure des pointes (en général quatre), qui ont la forme de fleurs de lotus, de becs d'oiseaux, etc., s'écartent perpendiculairement de la tige; on y fixait de côté les chandelles en cire. Plus bas était souvent disposé un disque en métal, destiné à protéger la main contre la cire fondue qui dégouttait.

Les flambeaux sont d'habitude plus petits (en moyenne 0,50 m.); leurs pieds souvent raides et peu élégants ont la forme de diverses pattes d'animaux (lions, cerfs, chiens, chevaux); parfois aussi ce sont des jambes ou de petites figures humaines. Entre le support et la tige sont placées fréquemment d'autres figures, qui tantôt ont la sévérité des Caryatides, tantôt sont d'une forme plus vivante et ont plus de mouvement. En général la tige ressemble à une colonne ou reproduit un modèle emprunté au règne végétal; très souvent elle est ornée de sujets animés: c'est un enfant qui grimpe, c'est un serpent qui s'enroule et qui monte; ailleurs un écureuil ou un chat poursuivent un oiseau qui essaie de leur échapper en montant jusqu'au sommet. A sa partie supérieure la tige porte une petite vasque ronde, destinée à contenir l'huile à brûler (ou quelquefois l'encens), ou un plateau sur lequel sera placée une lampe, ou encore au milieu d'une coupelle une pointe où l'on fixera la chandelle en cire. Sur le bord de la vasque qui surmonte la tige, et d'où pendent souvent des chaînettes ornées de petites boules, sont perchés des oiseaux groupés là comme autour de leur nid ou d'un bassin plein d'eau.

Sous le nom de candélabres sont compris enfin les thymiaterions. Ils sont de formes moins élancées et plus lourdes que les flambeaux. Sur trois pattes de lion, qui supportent fréquemment quelque figure décorative,

repose un socle en forme de tronc de pyramide, constitué par trois feuilles de métal qui se rétrécissent à leur partie supérieure; au-dessus se dresse, interrompu par de nombreux renflements et par des coupes, qui s'ouvrent les unes en haut, les autres en bas, une tige massive, surmontée d'une petite vasque destinée à contenir les parfums. Les modèles de ces thymiaterions, dont on se servait aussi bien dans les temples que dans les maisons particulières, ont été imaginés dans l'Orient sémitique; de là, déjà transformés par les Grecs orientaux, ils ont été importés dans la Grèce propre, où les artistes les employèrent souvent pour indiquer les lieux consacrés, et en Italie. Leurs formes, modifiées à maintes reprises, existent encore sous l'empire; on les imite en pierre, et elles sont suffisamment connues par les nombreux candélabres en marbre des musées romains.

Cette salle des bronzes, si riche en objets de toutes sortes, nous fait aussi connaître l'abondante variété des ustensiles domestiques employés dans les régions tyrrhéniennes. Pour chacun de ces ustensiles, comme pour les objets d'éclairage, nous pouvons suivre, dans tous ses progrès, le même développement. Les nombreux pots et les cruches de cette collection se divisent en deux groupes, l'un plus ancien, l'autre plus récent. Les vases les plus anciens (du VIe au Ve siècle) sont raides et lourds; au-dessus de la panse qui s'élargit partout uniformément se dresse l'orifice circulaire, auquel est attachée l'anse unique, simple et peu développée. Les exemplaires plus récents (depuis la fin du Ve siècle) sont d'une forme plus souple; leurs contours ont plus de grâce; la panse est plus arrondie, le col plus svelte; l'orifice se replie en dehors et en dedans; il prend ainsi la forme à la fois élégante et pratiquement commode de la feuille du trèfle; l'anse se détache de la panse et s'élève gracieusement au-dessus du vase; elle est décorée des figures les plus variées, comme dans les amphores, auxquelles peut s'appliquer tout ce que nous venons de dire. L'attention est surtout attirée par les formes si variées des anses, des

pieds et de leur ornementation: comme ces parties du vase étaient fondues en métal massif, elles se sont conservées bien souvent alors que la panse, en feuilles de métal beaucoup plus minces, était réduite en débris menus. La décoration figurée de ces éléments est toute pénétrée de style archaïque: mais il ne faudrait pas en conclure, que chacun de ces vases a été fabriqué à l'époque archaïque. Car ce caractère tectonique a survecu pendant les périodes plus récentes. Nous rencontrons toujours des variantes nouvelles et originales, qui à la vérité nous font souvent regretter l'harmonieuse finesse des modèles grecs; elles les transforment le plus souvent avec une fantaisie tout arbitraire et sans tenir aucun compte de la conception primitive.

Les fouilles exécutées dans les tombeaux qui datent des derniers siècles avant l'ère chrétienne ont fourni en première ligne des monuments d'un autre genre, qui appartiennent moins à l'art plastique qu'à l'art du dessin, les miroirs et les cistes gravés.

Les miroirs (miroirs à main), dont l'industrie du métal dans l'antiquité connaissait, dès les temps les plus anciens, la forme élémentaire, sont ou bien de simples disques en bronze, tantôt placés dans des étuis peu profonds, tantôt accompagnés d'un couvercle mobile sur charnières (miroirs à charnières), ou bien des disques garnis de manches, dont le point d'attache est orné de la façon la plus variée; ces poignées se terminent à leur extrémité inférieure par une figure décorative (le plus souvent des têtes d'animaux), ou encore par une cheville destinée à être insérée dans une gaîne (d'habitude en os). Dans les miroirs plus récents, qui ont été surtout trouvés à Palestrina, les disques ont fréquemment la forme allongée d'une poire. Le côté poli et blanc est souvent (en particulier dans les petits miroirs) un peu convexe; le dos est généralement orné, ce qui est encore assez rare dans les miroirs grecs, de dessins gravés, et exceptionnellement (v. n. 326) de reliefs, comme dans les couvercles de miroirs à charnières.

Ces dessins gravés, dont nous avons conservé un nombre considérable (plus de deux mille), nous permettent d'établir des comparaisons intéressantes avec les dessins des vases grecs: nous pouvons ainsi nous faire une idée très nette de la différence qui existait entre l'esprit des artistes grecs et celui des industriels étrusques. Sans doute les Etrusques se sont indirectement inspirés des modèles fournis par le grand art de la Grèce; mais c'est en vain que nous cherchons sur ces miroirs la science de composition, l'originalité, la fraîcheur, la finesse presque toujours parfaite, avec lesquelles en particulier les peintres des vases attiques à figures rouges copiaient leurs modèles et les modifiaient harmonieusement; aussi, malgré l'habileté technique dont témoigne l'admirable exécution de ces miroirs, ils ne font dans l'ensemble qu'une impression peu agréable.

Les artisans étrusques se sont servis de leurs modèles sans goût et sans intérêt, souvent avec négligence et machinalement; ils ont fréquemment copié des motifs qu'ils ne comprenaient pas et transformé en caricatures des scènes bien conçues parce qu'ils ne savaient pas les adapter au cadre dont ils disposaient; ils ont échoué presque toujours quand ils ont voulu modifier leurs modèles. Si dans quelques exemplaires de prix le dessin ne manque pas de finesse et si l'exécution y est élégante, cela tient à ce que les fabricants ont très fidèlement copié des originaux grecs; car alors l'origine italique des miroirs ne se trahit que dans quelques accessoires et dans quelques changements superficiels, surtout en matière de costume (chaussures, bracelets, bulles). Quant au style des dessins, nous pouvons observer de grandes variétés. La plupart des miroirs reproduisent des modèles de l'époque hellénistique; sur quelques-uns on retrouve le style archaïque du VI[e] siècle; d'autres ont été inspirés par les œuvres des grands peintres du V[e] siècle; mais il ne faut pas vouloir déterminer d'après ces caractères l'âge des miroirs. Jusqu'à l'époque hellénistique, l'art décoratif étrusque, qui n'a jamais été indépendant, s'est servi de modèles archaïques; nous ne

devons pourtant pas croire qu'il l'ait fait avec intention. Des modèles empruntés à des époques différentes ont été employés en même temps par un procédé tout arbitraire dont les fabricants de miroirs n'avaient certainement pas conscience; le même caractère a été observé dans les peintures murales de l'époque romaine. Mais ce que nous pouvons faire, c'est établir certaines périodes de développement dans le style de l'exécution, dans le dessin tantôt sévère, tantôt négligé, dans le choix et la forme des ornements, dans la disposition des figures souvent beaucoup trop nombreuses, dans la manière dont l'arrière-plan est traité; toutefois l'on n'a encore réussi qu'en partie à fixer les dates extrêmes de ce développement. Sans aucun doute le plus grand nombre des miroirs étrusques, que l'on a toujours retrouvés dans les tombes en même temps que les vases de fabrication locale très récente, appartiennent à la période qui s'étend de la fin du IVe au commencement du IIe siècle; c'est de la même époque que datent les miroirs trouvés à Préneste, miroirs qui nous donnent une idée de l'art latin et qui portent souvent des inscriptions latines. Les miroirs gravés disparaissent du mobilier funéraire au moment où ils sont remplacés dans la vie réelle par des miroirs de forme plus pratique, comme ceux que l'on a trouvés dans les fouilles de Pompéï — ce sont des disques de bronze, dont la face polie est revêtue d'une forte couche d'argent, et dont le revers est décoré d'ornements de forme circulaire.

Les cistes, que l'on appelait jadis «cistes mystiques», parce qu'on croyait qu'elles avaient quelque rapport avec les mystères bachiques, se rattachent étroitement aux miroirs par le style et la technique; souvent elles ont été trouvées avec eux dans les mêmes tombeaux. Elles n'ont absolument rien de mystique; elles étaient bien plutôt destinées à contenir des ustensiles d'athlète et des objets de toilette, comme le prouvent les strigiles, les vases à parfums, les miroirs, les épingles à cheveux, les peignes et les boîtes à fard qu'elles renferment très souvent. Tandis que primitivement l'on employait pour cet usage

des cistes en bois, revêtues parfois de feuilles de métal, au IIIe siècle les cistes en métal devinrent à la mode; elles ont en général une forme ronde (très rarement ovale), et reproduisent, d'après une hypothèse fort vraisemblable, les *ciste a cordoni* archaïques. Quant à leur décoration, d'un genre tout particulier, nous en retrouvons quelques modeles isolés dans les cistes, qui ont été importées de l'Orient (cf. vol I p. 465 n. 620). Le corps de la ciste est orné de dessins gravés, très rarement de reliefs (n. 327). A peu d'exceptions près, les cistes gravées proviennent de Préneste; elles doivent avoir été fabriquées dans cette ville ou à Rome. Leurs dessins ont souvent un caractère grec très pur, ce qui nous prouve que les Grecs de Campanie ont joué un rôle considérable dans cette branche de l'industrie artistique. Au contraire les figures qui décorent les pieds des cistes, et celles qui ornent les poignées des couvercles sont bien dans le caractère de l'art étrusque ou de l'art italique; elles dépassent rarement une lourde médiocrité et reproduisent des types très communs — dont la plupart ne sont que des imitations raidies de modèles archaïques. La fabrication de ces cistes paraît s'être arrêtée dans le courant du IIe siècle. Elles sont avec les miroirs les dernières productions de l'art italique. Comme le grand art, l'industrie et l'art décoratif des Etrusques, à la fin de la République, subissent l'influence de la domination romaine, qui impose à tout le même niveau. Cette époque est aussi représentée dans cette salle par des ustensiles de toutes sortes mais sur ce terrain le Musée du Vatican ne peut être comparé aux inépuisables trésors du Musée de Naples, où l'on étudiera beaucoup plus aisément l'industrie de l'époque impériale.

Pour le tombeau Regulini-Galassi: Bull. d. Instit. 1836 p. 56 et suiv.; 1838 p. 171 et suiv. Grifi, Monumenti di Cere antica (Rome 1841). Canina, Descrizione di Cere antica (Rome 1838) T. 3, p. 59 et suiv.; Etruria marittima T. 50—59, p. 179 et suiv. Mus. Gregor. I T. CVII (A I T. I). Dennis, Cities and cemeteries[3] I p. 264 et suiv. Helbig, Homer. Epos[2] p. 29 et suiv., 39 et suiv., 91 et suiv. Ann. d. Instit. 1885 p. 26 et suiv., 92 et suiv. (Undset). Gsell, Fouilles dans la nécropole de Vulci (1891) p. 419 et suiv. —

D'une manière générale, cf. Brunn dans Scheffler, Ueber die Epochen der etruskischen Kunst 1882. Jules Martha, L'art étrusque (Paris 1889).

11 **Flambeau.**

Le long de la tige, à cannelures obliques, qui repose sur trois pieds de chevreuil, grimpe un coq, que poursuit un chien (?). En haut, sur le bord de la vasque, des colombes sont perchées. Cf. p. 310.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 4. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 479.

12 **Réchaud.**

Ce grand bassin a des anses mobiles et repose sur trois pattes de lion, qui sortent des gueules de trois griffons. Dans l'antiquité comme de nos jours les peuples du Sud employaient ces appareils pour chauffer les chambres. Cf. n. 145 (p. 324).

16 **Tête de femme idéale,** provenant d'une statue.

Ce beau type reproduit un original grec (qui date à peu près du commencement du IVe siècle).

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 3.

17 **Thymiaterion** (brûle-encens).

La tige basse qui porte la coupelle du brûle-parfums, a des proportions lourdes et massives; elle a été restaurée en grande partie arbitrairement. Cf. p. 310 et suiv.

Mus. Gregor. I T. L (A I T. LXXVII), 4.

18 **Flambeau.**

La tige, après laquelle grimpe un chat qui poursuit un coq, est portée par un Amour nu de style absolument libre (avec bracelets et chaussures), qui tient une pomme dans sa main droite. Le support est constitué par trois pattes de lion, qui sortent de têtes de griffons (cf. n. 12).

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 5. Cf. Friederichs, Kleinere Kunst n. 690.

22 **Flambeau.**

Le long de la tige monte un jeune homme qui tient une serpette (style déjà très libre); sur le bord de la vasque des chiens sont assis.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXVIII), 2.

24 **Flambeau.**

Le support est formé par trois jambes humaines; une draperie placée au-dessus forme transition entre le support et la tige lisse, autour de laquelle s'enroule un serpent.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 3.

26 **Cratère** (vase à mélanges).

Ce vase a été reconstitué par un restaurateur moderne avec divers débris antiques. Les anses reproduisent un motif très archaïque de l'art grec oriental ou de l'art chalcidien; un jeune homme, le corps recourbé en arrière, tient de ses deux mains les queues de deux lions assis sur le bord du vase. Il faut aussi remarquer les sujets figurés qui décorent les points d'attache des anses; l'un d'eux est entièrement conservé: Hercule (Héraclès), armé de sa massue, lutte contre une femme, armée d'un fer de lance, dans laquelle on a voulu reconnaître la Junon italique; entre les deux figures gisent à terre d'un côté la biche de Cérynée, de l'autre côté la tête du sanglier d'Erymanthe, c'est à dire le butin, que Junon cherche à ravir à Hercule (?). Ces groupes — en admettant que leur interprétation soit exacte — nous donnent un renseignement intéressant sur un mythe, que l'on n'a rencontré jusqu'à présent qu'en Italie, et qui n'est pas connu dans tous ses détails: dans ce mythe Hercule (ou plutôt son *Genius*, d'après les idées italiques) et Junon sont placés en face l'un de l'autre d'abord comme ennemis, puis comme amis. Les motifs figurés sont empruntés à l'art ionien archaïque.

Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 3. Cf. pour le type des anses: Friederichs, Kleinere Kunst n. 1440. Schumacher, Bronzen in Karlsruhe n. 527. Bonner Studien p. 176 (Fowler). En ce qui concerne l'interprétation du sujet: Ann. d. Inst. arch. 1867 p. 357[2] (Reifferscheid). Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 2221 (Furtwängler), 2163 (R. Peter).

28 **Flambeau.**

Trois femmes, le corps recourbé en arrière, portent sur leurs têtes une base ronde; sur cette base un Satyre (avec une petite queue de cheval) est debout; de sa main gauche il soutient une outre; dans sa main droite se trouve une de ces coupes dont on se servait dans le jeu du kottabos (cf. p. 294 n. 225), tandis que sur sa tête s'élève une colonne cannelée. Cette colonne supporte un enfant nu, debout sur sa jambe droite, et qui de sa main gauche levée en l'air tient la coupelle du flambeau, comme s'il voulait la mettre hors des atteintes du petit chien qui saute pour l'attraper.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 7. Cf. Ann. d. Inst. 1868 p. 229 (Heydemann). Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 479. Martha, L'art étrusque p. 528.

32, 33, 34 **Boucliers ronds concaves.** Cf. nrs. 112—114.

Des plaques de métal rondes et concaves, comme celles-ci, étaient souvent disposées en grand nombre dans les tombeaux, et servaient à décorer les murs ou les plafonds. Les unes (n. 32, cf. nrs. 112 et 114) sont ornées en leur milieu d'une tête de lion en bronze repoussé fixée au moyen de rivets; la gueule est grande ouverte; les yeux, découpés dans le métal, sont remplis d'émail blanc et noir. Les autres (nrs. 33, 34, 113), au lieu d'une tête de lion, portent le masque barbu d'un dieu avec de petites cornes et des oreilles d'animal, ce qui est le type des divinités fluviales (Achéloüs, Bacchus-Hebon).

Trouvés à Corneto-Tarquinies. Mus. Gregor. I T. XXXVIII (A I T. LXXXV), 1—4. Micali, Monumenti per la storia (Florence, 1832) T. 41, 1—3 (Storia III p. 63). Cf. Bull. d. Inst. 1829 p. 151; 1866 p. 327. Friederichs, Kleinere Kunst p. 271. Curtius, Bronzereliefs von Olympia p. 8. Benndorf, Gesichtshelme und Sepulcralmasken p. 36 et suiv. Helbig, Homer. Epos[2] p. 438.

39 **Pot en bronze.**

L'orifice, qui s'ouvre immédiatement au-dessus de la panse, a la forme d'un calice de fleurs retourné. Un lion marchant est placé sur le haut de l'anse de telle façon, qu'il semble chercher à boire dans le vase. A peu près du IVe siècle av. J.-C.

Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 2.

38, 40, 42, 44 **Candélabres** de la forme ordinaire.

Cf. p. 309 et suiv.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 3 et 5; T. LIV (A I T. LXXXI), 3 et 5; T. LII (A I T. LXXIX), 1; I T. LII (A I T. LXXIX), 3.

43 **Pot ayant la forme d'une tête de femme.**

Des vases en forme de tête ont été fabriqués par les artistes en bronze comme par les céramistes dès la plus haute antiquité. Cet exemplaire date au plus tôt de l'époque hellénistique.

Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 1. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 477.

54, 60 **Deux candélabres.**

Ces deux hauts porte-cierges ont été faits pour servir de pendant l'un à l'autre. Sur les deux tiges un jeune guerrier est debout, retenant un cheval qui se cabre.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 4. Cf. Friederichs, Kleinere Kunst n. 705. Ann. d. Instit. 1879 p. 123 (v. Duhn).

57 **Cassolette sur roues.**

Dans une plaque de métal rectangulaire est enchâssé un bassin, au-dessus duquel se développe un arc en bronze contenant en son milieu une cavité en forme de coupelle. Sans doute le bassin était destiné à contenir les charbons ardents, et la coupelle placée au-dessus les parfums. La plaque de métal repose sur les têtes de quatre petites figures humaines (court vêtues), qui sont debout sur les

extrémités intérieures des essieux. Elle est ornée de deux couples de lions travaillés au repoussé; les deux animaux se dressent sur leurs pattes, en se tournant le dos; tout autour, au bord de la plaque, se succèdent des calices de fleurs de lys en métal découpé.

Le temple de Salomon contenait, si nous en croyons les témoignages antiques, des ustensiles placés sur roues; Homère parle des roues d'or qui supportent les trépieds de Vulcain (Iliade XVIII, 375), et de la corbeille de travail d'Hélène, corbeille d'argent qui peut rouler (Odyssée IV, 131). La coutume de placer des objets sur roues, pour les rendre plus mobiles, paraît avoir été apportée aux Grecs d'Orient et d'Occident par l'intermédiaire des Phéniciens; il est donc possible que cette cassolette soit une œuvre grecque. Il faut rapprocher de ces objets les chaudières roulantes, que l'on a maintes fois trouvées au nord des Alpes.

Grifi, Monum. di Cere T. VI 3. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 5 et 6. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art IV p. 335. Cf. Abeken, Mittelitalien p. 384. Genthe, Etrusk. Tauschhandel p. 61 et suiv. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia p. 40. Helbig, Homer. Epos² p. 108. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 p. 72 (Undset).

62, 64, 66 **Garnitures en bronze**, de style oriental.

Ces fragments, qui proviennent du même ensemble que les nrs. 176, 177, 179, formaient le revêtement de quelque objet de grandes dimensions, peut-être du lit n. 155 ou plutôt d'un char, dont on a trouvé d'autres débris dans la tombe Regulini-Galassi. Les bas-reliefs représentent, traités dans le style asiatique, des lions, des panthères, des chevreuils (aux formes entrelacées, aux mouvements contournés), et un sphinx debout, d'un type tout à fait particulier; ce ne sont certainement pas des œuvres phéniciennes, mais les produits d'un atelier italique, qui copiait des modèles orientaux.

Trouvées dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. VI 6—8. Mus. Gregor. I T. XVII (A I T. XVI).

67 **Disques en bronze purement décoratifs,** qui servaient probablement à orner les murs des chambres funéraires. Cf. nrs. 81, 82, 85.

Cf. Grifi, Monum. di Cere p. 144.

69 **Trompette étrusque.**

La forme de cet instrument — un long tube, terminé à son extrémité inférieure par une partie recourbée qui va en s'élargissant — est la forme ordinaire de la trompette romaine *(tuba)* et de la corne étrusque *(lituus).*

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 8. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 476. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 797. Müller-Deecke, Die Etrusker II p. 213. Gevaert, Histoire de la musique de l'antiquité II p. 652. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums III, p. 1660 (Jan).

70 **Pointes de lances en bronze.**

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 6 et 7.

83 **Visière,** au-dessus un **Casque.**

De la visière ne se sont conservées que les mentonnières (*paragnathides*), réunies entre elles par une charnière; elles représentent chacune la moitié inférieure d'un visage barbu depuis les mâchoires jusqu'au milieu du nez.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 2. Benndorf, Gesichtshelme und Sepulcralmasken T. XIV, 5 p. 29.

84 **Casque italique,** environ du IV[e] siècle av. J.-C.

La forme de ce casque, qui est garni en avant d'une visière et qui est surmonté d'un bouton, rappelle dans une certaine mesure celle des casquettes de jockeys modernes. Les mentonnières, qui se rattachaient au casque par des charnières, ont disparu.

Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 1. Cf. Kemble, Horae ferales T. XII, 5. Friederichs, Kleinere Kunst p. 226 n. 1020.

91 **Armes étrusques,** environ du IV[e] siècle av. J.-C.

Une paire de jambières; le dos et le devant d'une cuirasse, qui reproduisent fidèlement le détail anatomique

du corps, comme les cuirasses grecques à partir du Ve siècle; ces deux moitiés étaient donc destinées à s'appliquer exactement sur le torse, et elles étaient reliées l'une à l'autre par des courroies, qui passaient dans les anneaux encore visibles sur les bords du métal.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 3 et 9. Cf. Visconti-Guattani, Mus. Chiaramonti T. *a* I 2, p. 162, 324. Friederichs, Kleinere Kunst p. 228 et suiv.

94 **Bouclier rond.**

Ce bouclier a absolument la même forme que les boucliers grecs du Ve et du IVe siècle. Le n. 4 est un exemplaire tout pareil, mais déformé et percé de trous.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV). Cf. Schumacher, Bronzen in Karlsruhe n. 710. Olympia IV T. 62, p. 163 (Furtwängler).

Au-dessus: **Casque étrusque.**

Ce casque ressemble tout à fait à un casque qui se trouve actuellement au British Museum, casque qui fut dédié à Olympie par le roi de Syracuse, Hiéron, après la victoire qu'il remporta près de Cumes sur les Etrusques (474 av. J.-C.), et qui aurait fait partie du butin conquis par les vainqueurs, si l'on en croit l'inscription qu'il porte.

Mus. Gregor. I T. XXI (A T. LXXXIV), 1 à gauche. — L'exemplaire d'Olympie: Kemble, Horae ferales T. XII, 1. Cf. Röhl, Inscript. Graecae antiquiss. n. 510. Duruy, Hist. des Grecs II p. 519.

Au-dessous du bouclier n. 93, on voit une lance et une hache de combat (avec des tiges modernes); au-dessus deux gaînes en bronze d'une forme particulière (avec manches modernes), dans lesquelles on a voulu voir des étuis à éventails.

Ces étuis à éventails ont été trouvés avec quatre autres, pareils à ceux-ci et exposés dans le même musée, dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. VII, 5. Mus. Gregor. A I T. XII, 15.

97 **Vase d'une très haute antiquité.**

Ce vase, construit comme une amphore, qui a presque la forme des urnes cinéraires (en terre cuite) déposées dans les tombes dites «tombes à puits» (cf. p. 406), et qui a peut-être servi lui aussi d'urne cinéraire, est constitué par plusieurs feuilles de métal rivées ensemble; ces feuilles de métal sont décorées de rangées de stries parallèles, de lignes brisées, et de petits boutons; tous ces ornements sont travaillés au repoussé. Au milieu court un cercle avec des têtes de clous pointues, sur lequel s'attachent les anses formées de fils de métal tressés.

Mus. Gregor. I T. V (A I T. LIV), 5. Cf. Friederichs, Kleinere Kunst n. 1314. Ann. d. Inst. 1885 p. 99 (Undset). Bullet. di paletnologia ital. XIII p. 78 (Pigorini). Martha, L'art étrusque p. 69.

98, 108 **Flambeaux**, de style déjà très libre.

La tige de chacun de ces flambeaux repose sur la tête d'une figure de jeune fille nue, dont le style dénote le IIIe ou le IIe siècle.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 1 et 2.

99 **Cruche**, avec orifice en forme de bec; au point d'attache inférieur de l'anse, on voit le groupe de l'Aurore (Eos) et de Céphale; l'anse est ornée, à sa partie supérieure, d'un corps humain finissant en serpent.

Mus. Gregor. I T. III (A I T. LIII), 1. Cf. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. 61.

112—114 **Boucliers ronds décoratifs.** Cf. n. 32.

118, 120, 122, 124 **Candélabres**, du Ve et du IVe siècle.

La tige est surmontée, dans le n. 118, d'une figure nue qui tient des crotales dans ses mains, dans les nrs. 120 et 122 de figures d'athlètes, dans le n. 124 d'une figure de guerrier. Sans aucun doute, on reconnaît que toutes ces figurines ont été inspirées par des modèles grecs; mais elles ont été modifiées sous l'influence des idées étrusques.

Mus. Gregor. I T. LIV, 2; LV, 1; LIV, 1; LV, 4 (A I T. LXXXI, 2; LXXXII, 1; LXXXI, 1; LXXXII, 4).

132 Thymiaterion.

La tige, qui est décorée de disques et de coupes en forme de cloches dont l'ouverture est en bas, a été souvent restaurée; elle supporte un disque pourvu d'un crochet, disque qui ne faisait point partie du thymiaterion.

Les pieds, sur lesquels repose l'étroite pyramide triangulaire qui soutient la tige, présentent un mélange bizarre de motifs grecs, mélange qui dans son ensemble paraît être un produit du goût étrusque. Chaque angle porte le haut du corps d'un Silène, avec des ailes aux hanches; le corps de chaque Silène se termine en griffe de lion.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 5. Cf. Hauser, Neuattische Reliefs p. 124.

Des deux côtés de la porte par laquelle on va à la chambre des urnes, sont suspendues des patères cannelées, sans anses (n. 135, 136); une douzaine d'entre elles ont été trouvées dans la tombe Regulini-Galassi.

Grifi, Monum. di Cere T. VII, 2 p. 144. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 2.

145 Réchaud avec couvercle.

Du même genre que le n. 12.

Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 2. Monum. d. Instit. I[1] T. 42D. Cf. Ann. d. Instit. 1837 p. 166. Friederichs, Kleinere Kunst p. 190 n. 761.

150 Trépied.

Ce trépied nous permet de comprendre comment se développa en Etrurie, pendant le VIe siècle, un type archaïque de trépied, que les Ioniens avaient apporté d'Orient en Italie. Au-dessus de trois griffes de lions, qui s'appuient sur des grenouilles de forme aplatie, s'élèvent trois tiges cannelées; la tige du milieu monte droite, tandis que les deux tiges latérales sont obliques, et vont rejoindre, en formant un fer à cheval, les tiges correspondantes des autres supports du trépied. En bas

les trois pieds sont réunis par des tiges horizontales, qui soutiennent en leur milieu un anneau décoré de trois figures de Silènes couchés. Au-dessus de chacune des tiges droites, sur une couronne de volutes (avec des glands et des palmettes), se trouve un groupe de deux personnages: Hercule et Junon (?), un homme et une femme, un couple de Silènes à pieds de cheval. Les types de ces figurines ont été évidemment inspirés par des modèles ioniens; mais elles ont servi en partie à exprimer des conceptions purement italiques; par exemple le groupe d'Hercule a été employé pour représenter l'union du Génie identifié avec l'Héraclès grec et de Junon. Les parties recourbées des tiges latérales soutiennent un groupe formé d'un lion qui déchire un chevreuil; l'intérieur de la courbe est occupé par un ornement composé de volutes, de palmettes de lotus et de glands en métal ajouré. La partie supérieure du trépied est moderne; par analogie avec d'autres ustensiles semblables, nous pouvons croire qu'elle se composait d'une sorte de bassin, destiné à contenir les charbons, et surmonté d'une grille pour porter les vases. Ces trépieds n'avaient pas en Etrurie le caractère religieux qu'ils eurent si souvent en Grèce, où on les employait surtout comme ex-voto et comme prix des combats; ils n'étaient point détournés de leur destination primitive et servaient soit de réchauds pour la cuisine soit de braseros.

Mus. Gregor. I T. LVI (A I T. LXXXIII). Monum. d. Instit. II T. 42 C. Martha, L'art étrusque p. 526. Cf. Annali d. Instit. 1837 p. 162. — Pour l'interprétation des groupes: Annali 1867 p. 360 (Reifferscheid). Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 2266 (Peter). — Beaucoup d'exemplaires semblables ont été trouvés à Vulci (Annali 1842 p. 63; 1862 p. 177 et suiv.). Un trépied tout-à-fait pareil au nôtre, mais dans lequel la partie supérieure s'était conservée, a été découvert à Dürkheim, dans le Palatinat (Musée de Spire): Lindenschmit, Altertümer unserer heidn. Vorzeit II, 2 T. 2; Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst 1886 T. II, p. 233 et suiv. (Undset). — Cf. Friederichs, Kleinere Kunst p. 191. Olympia IV p. 127, 131 (Furtwängler).

A droite et à gauche du précédent trépied se trouvent deux chaudières en bronze sans décoration, l'une grande

et l'autre petite (n. 149 et 151); ces chaudières sont posées sur des supports en fer à trois branches, qui ont été reconstitués avec des débris antiques.

Trouvées dans la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. II (A I T. XIII), 4 et 13.

155 **Matelas ou civière.**

Le matelas de ce lit très ancien, dont l'antiquité classique n'offre aucun autre exemple, se compose d'un réseau de lames de bronze semblables à des courroies; à l'une des extrémités se trouve un bourrelet pour soutenir la tête. De chaque côté existait peut-être jadis une bordure en métal ou en bois revêtu de métal (cf. p. 320 n. 62).

Grifi, Monum. di Cere T. IV, 6. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 8 et 9. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 784. Semper, Der Stil[2] II p. 218. Helbig, Homer. Epos[2] p. 124. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, p. 311.

156 **Chaudière en bronze sur un trépied en fer restauré.**

La partie inférieure de ce vase est moderne et a été inexactement restaurée; la partie supérieure est le débris d'une amphore de la même technique très archaïque que le n. 97.

Trouvée, dit-on, dans la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. II (A I T. XIII), 11.

157 **Petit trépied.**

Ce trépied est d'une forme encore plus archaïque que le n. 150; il reproduit un type qui rappelle certains modèles de l'Asie intérieure et que l'on retrouve (en partie avec des tiges en fer) dans plusieurs centres de la plus ancienne civilisation grecque, à Chypre, à Olympie et ailleurs. Dans chacune des trois griffes de lions sont fixées trois tiges verticales qui montent et deux tiges horizontales recourbées; ces dernières soutiennent à leur partie inférieure un petit cercle. Les tiges verticales du milieu se terminent à leur partie supérieure par des becs d'oiseaux (ou par des têtes de cygnes recroque-

villées); au-dessus des parties courbes qui réunissent les tiges latérales de chaque pied se trouvent des plaques de métal ornées de têtes de bœufs. A ces plaques et aux becs qui terminent les tiges droites est fixé par des rivets l'anneau qui est destiné à supporter le petit bassin. Actuellement un bassin plat et sans anses a été placé sur le trépied; mais il ne faisait pas partie de l'ensemble.

Trouvé dans la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. LVII (A I T. XII), 5. Cf. Olympia IV p. 126 et suiv. (Furtwängler).

158 **Chaudière avec anses en forme de poignées, sur un trépied en fer.**

Les anses ont la forme de têtes de lions tournées en dedans (avec la gueule ouverte et les oreilles recourbées en arrière comme des cornes); elles étaient évidemment destinées à soutenir les chaînes, par lesquelles le vase pouvait être suspendu. La surface extérieure de la chaudière hémisphérique est ornée de deux rangées de taureaux ailés entourées de filets tressés; sur le sol on voit une rosette; tous ces motifs sont travaillés au repoussé. Le vase lui-même est un produit étrusque; les anses ont été copiées sur des modèles grecs, les bas-reliefs sur des modèles phéniciens.

Trouvée dans la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 1—5. Canina, Etruria marittima I T. LVII, 5. Semper, Der Stil^2 II p. 5.

164, 182, 190 **Boucliers ronds plats**; cf. nrs. 291, 304, 318.

Comme le prouve le peu d'épaisseur des feuilles de métal, ces boucliers ne devaient pas être employés dans la vie pratique; ils étaient destinés d'avance à faire partie d'un mobilier funéraire. Pour imiter les boucliers, dont on se servait dans les combats, boucliers qui à l'époque la plus ancienne se composaient de peaux de bœufs revêtues extérieurement de bronze et cousues les unes sur les autres, les plaques dont nous nous occupons sont formées par un cercle central proéminent autour duquel

se développent des bandes concentriques étroites, séparées par des rangées de boutons, et décorées d'ornements primitifs travaillés au repoussé. Les nrs. 164, 190, 291 ne sont ornés que de lignes géométriques d'un style sévère: quadrilatères et rectangles remplis de stries parallèles, lignes brisées en zig-zag, etc. Cf. p. 365. Au contraire sur les nrs. 182, 304, 318 on voit des rangées de chevaux, de chiens, de lièvres qui courent, d'écailles, d'ancres (?), d'un travail très primitif, le tout encadré par un filet tressé. Ces boucliers ont été certainement fabriqués en Etrurie d'après des modèles étrangers; tout récemment on a prétendu que c'étaient des produits de l'ancienne industrie ombrienne.

Trouvés dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. XI, 1 et 3. Mus. Gregor. I T. XVIII et suiv. (A I T. IX et suiv.). Canina, Etruria maritt. T. 59. Cf. Friederichs, Kleinere Kunst p. 218 et suiv. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III p. 870. Helbig, Homer. Epos[2] p. 313. Museo ital. di antichità class. II p. 102 et suiv. (Orsi).

170 **Vitrine contenant de petits ustensiles en bronze.**

Sur le rayon d'en haut se trouvent deux fourchettes en bronze d'une forme toute particulière, découvertes à Vulci. A une douille en bronze, dans laquelle devait être inséré un manche en bois, est fixé un cercle qui porte dans un cas cinq, dans l'autre cas sept pointes très recourbées, plus une autre pointe plus petite, qui forme la sixième dans une des fourchettes, la huitième dans l'autre. L'imagination fantaisiste des guides italiens voit dans ces objets des instruments de torture, avec lesquels les païens déchiraient les corps des chrétiens; ils étaient certainement destinés à un usage moins cruel; ils ont toujours été trouvés avec beaucoup d'autres ustensiles, employés dans les sacrifices ou pour la cuisine; ils servaient sans aucun doute à maintenir la viande sur le gril, à l'y retourner, à l'en retirer etc. Les objets, qu'Homère désigne sous le nom de Pempobola (Iliade I, 463; Odyssée III, 460), devaient être tout à fait semblables.

Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 1, 3, 4. Cf. Helbig, Homer. Epos[2] p. 355. Olympia IV p. 189 (Furtwängler).

Sur le second rayon sont placés des miroirs, des strigiles (instruments pour râcler, composés d'une lame de métal étroite, fortement recourbée et d'un manche mince et flexible, avec lesquels on avait l'habitude, après les exercices du gymnase, de nettoyer son corps tout couvert d'huile et de poussière; cf. p. 281 n. 169); des supports de tout genre, de longues épingles, terminées par des mains ou par des têtes d'animaux (probablement des épingles à cheveux); des cuillers à pot *(trullae, simpula)*, analogues à nos cuillers à punch, se composant comme elles d'une poche hémisphérique et d'un long manche; elles servaient à puiser le vin dans les grandes jarres à provisions ou dans les cratères, pour le verser dans les cruches et les coupes.

Les strigiles: Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 2. — Quelques-uns des supports: Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI). — Les épingles: I T. XLVI (A I T. LXIV). — Les cuillers à pot: I T. I (A I T. LII), 1—3.

Sur le troisième rayon: des anses de vases et des attaches de formes très variées. Un flacon d'une très haute antiquité avec anse mobile; la panse se compose de feuilles de bronze rivées ensemble et ornées de boutons, de cercles concentriques, et de quatre figures d'animaux très grossières (des chevaux, semble-t-il); tous ces motifs sont travaillés au repoussé. Des vases semblables ont été découverts dans les tombes de la période appelée le premier âge du fer; on retrouve déjà leur forme parmi les poteries de Chypre; quant à la décoration, elle est d'origine italique.

Trouvé à Cosa, près de Vulci. Mus. Gregor. I T. X (A I T. LX). Semper, Der Stil[2] II p. 64. Cf. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III p. 690, 830. Ann. d. Inst. 1885 p. 99 et suiv. (Undset).

172 Candélabre.

Au sommet de la tige se trouve le groupe d'un guerrier et d'une femme (Ajax et Cassandre?). Probablement de la période intermédiaire entre le Ve et le IVe siècle.

Mus. Gregor. I T. LIV (A I T. LXXXI), 4.

173 **Fragment de la statue d'un Romain**, sans doute de l'époque d'Auguste.

Cette statue reproduit le type commun d'un homme nu, dont l'épaule et le bras gauche seuls sont recouverts d'un petit manteau, et qui prononce un discours (allocutio).

Le bas du corps, les jambes et les avant-bras ont été brisés. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 2.

175 **Statuette en bronze d'un jeune homme.**

D'un travail habile et vigoureux; date certainement de l'époque hellénistique.

La tête, les bras et la jambe droite ont disparu.

176, 177, 179 **Bas-reliefs en bronze repoussé.**

Cf. n. 62 et suiv.

187 **Panneau avec miroirs gravés.** Cf. p. 312 et suiv.

Le miroir (au reflet doré) qui se trouve au milieu du panneau et qui a été fortement nettoyé, date, par l'exécution comme par l'invention des motifs, de la période la plus récente de cette industrie (IIe siècle). L'interprétation du sujet est douteuse. Le couple amoureux qui s'embrasse au milieu du tableau (l'inscription gravée au-dessus n'est pas entièrement lisible) passe pour être le groupe de Pâris (récemment on a proposé Thésée) et d'Hélène. La femme nue, que l'on voit à gauche, est désignée sous le nom d'*Alpan*, nom dans lequel on a voulu reconnaître celui de Proserpine; auprès du jeune homme nu et ailé, on lit *Maristuran*, nom qui suivant toute apparence désigne le dieu de la guerre (Mars époux de Vénus); d'autres préfèrent y voir un Amour ou un Dioscure. En haut du tableau, qui est encadré par une frise d'animaux marins, on distingue une Furie avec son serpent et sa torche; sur l'attache du manche est dessinée une figure ailée, qui joue de la lyre, une Muse *(Mus)* d'après l'inscription qui l'accompagne.

Trouvé en 1836 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XXIII (A I T. XCIII), 1. Ann. d. Instit. 1851 T. L, p. 151 (Braun). Gerhard, Etruskische Spiegel IV T. 381. Cf. Archäol. Zeit. XLIII 1885 p. 176 et suiv. (Marx). Bugge, Beiträge zur Erforschung der etrusk. Sprache I p. 9 et suiv.

A gauche, au-dessous:

Miroir, représentant la lutte de Pélée et d'Atalante.

D'après la légende, la vierge chasseresse d'Arcadie se mesura avec Pélée aux jeux funèbres donnés en l'honneur de Pélias. Atalante *(Atlnta)* a simplement la tête entourée d'un foulard et les reins ceints d'une draperie, sur laquelle est brodée une roue; Pélée *(Pele)* est complètement nu; ses vêtements et ses utensiles d'athlète sont par terre, auprès de lui. Ce dessin d'une exécution très fine rappelle absolument le style sévère des vases attiques de la première moitié du Ve siècle.

Trouvé en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 1. Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 224. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 801.

A droite, en bas:

Miroir avec une tête de jeune fille tournée vers la droite, de style absolument libre. Le motif de décoration n'est pas commun, mais il est heureusement choisi. Dans le champ est gravée une inscription, dont la lecture n'est pas certaine.

Mus. Gregor. I T. XXVI (A I T. XCV), 1. Gerhard, Etrusk. Spiegel IV T. 287, 3.

195 **Casque romain,** probablement du IIIe siècle ap. J.-C.

Ce casque porte le nom de son propriétaire, un soldat de la 12me cohorte urbaine: *Aurelius Victorinus mil. coh. XII urb.* Nous savons par d'autres documents que sous l'empire les soldats avaient l'habitude d'inscrire sur leurs armes, et en particulier sur leurs boucliers, leurs noms et celui du corps auquel ils appartenaient.

Mus. Gregor. A I T. LXXXIV, 7. Cf. Archäologisch-epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich II p. 117 (Hübner). Ephemeris epigraphica IV n. 641 et suiv., VII n. 1166.

196 Panneau avec miroirs.

A gauche, en haut: miroir avec une image de Calchas. Le devin (*Chalchas*), personnage majestueux dont le dos est orné d'ailes puissantes, dont les cheveux et la barbe sont ondulés, observe avec une attention soutenue les entrailles d'une victime, afin d'y lire l'avenir; devant lui sur une table on voit les entrailles de l'animal sacrifié; derrière lui par terre se trouve un pot. Le personnage ailé, qui est aussi dessiné sur la ciste de Ficoroni (cf. p. 396), reproduit certainement un original grec (environ de la fin du Ve siècle); c'est dans l'Italie centrale que pour la première fois ce motif a servi à représenter un sacrificateur qui examine les entrailles d'une victime, et c'est probablement une association d'idées particulière à ce pays qui a fait donner des ailes aux devins.

Trouvé en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XXIX (A I T. CII), 1. Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 223. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 802. Gazette archéolog. 1880 p. 112 (Lenormant).

A droite, en haut: Miroir, représentant un jeune homme debout sur un quadrige ailé qui court à gauche. Devant la tête du conducteur est gravée sur une bande encadrée une longue inscription étrusque, dans laquelle on distingue le nom d'Achille, mais dont le sens général n'est pas clair. Le dessin rappelle les peintures de vases italiques du IIIe siècle.

Trouvé en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 2. Gerhard, Etrusk. Spiegel IV T. 288, 1 (cf. V p. 65[1]). Cf. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 750.

Au milieu: Miroir représentant le Soleil (Hélios), l'Aurore (Eos) et Neptune (Poseidon). Neptune *(Nethuns)* est assis sur un rocher, le trident dans la main droite, la main gauche levée, dans l'attitude de la conversation; devant lui le Soleil *(Usil)* est debout, tenant son arc de la main droite et la tête entourée d'un nimbus, qui a la forme de l'«auréole» employée plus tard dans l'art chrétien; derrière le Soleil se tient l'Aurore *(Thesan)* qui lui pose familièrement la main droite sur l'épaule. La réunion en un même groupe de ces trois divinités semble faire

allusion au lever du Soleil, qui sort de la mer précédé par l'Aurore. L'attache du manche est décorée d'un monstre marin ailé, de forme humaine; ses jambes se terminent par deux serpents barbus dont les corps s'entrelacent et se croisent, et qui dans chaque main tient un dauphin. Sur le bord du miroir court un bel ornement composé de petites rosaces (ἀνθέμια). Ce miroir, dont le dessin paraît avoir été inspiré par un modèle grec du IVe siècle, n'est certainement pas antérieur à la fin du IIIe siècle.

Trouvé à Vulci. Monumenti d. Instit. II T. 160. Mus. Gregor. I T. XXIV (A I T. XCII). Forchhammer, Apollons Ankunft in Delphi T. I. Gerhard, Etrusk. Spiegel I T. 76 (V p. 65). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 801. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 259.

198 Vitrine à gauche de la fenêtre.

Au milieu:

Figurines en bronze, de toutes sortes et de provenance diverse.

Sur le rayon d'en haut: une statuette de la Minerve étrusque, tenant une chouette sur sa main droite; comme le prouvent quelques traces encore visibles, la déesse était ailée. Son égide, en forme de collerette, est ornée d'une tête de Gorgone, d'une demi-lune et de plusieurs étoiles.

Trouvée en 1837 près d'Orte. Mus. Gregor. I T. XLIII, 1 (A I T. CVI, 5). Gerhard, Gottheiten der Etrusker p. 61, T. 4, 1. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 803. Ann. d. Instit. 1872 p. 225 (Roulez).

Sur le second rayon: Statuette d'un Silène dansant, qui tient une coupe par l'anse, comme s'il voulait jouer au kottabos (cf. p. 294 n. 225). — Statuette de jeune fille, qui lève la main droite comme pour prier, sur une base ornée d'une inscription étrusque.

Le Silène: Mus. Gregor. A I T. CVII, 7. La statuette de jeune fille (d'abord chez Depoletti): Annali d. Instit. 1861 Tav. d'agg. T. 2, p. 412 (Brunn). Fabretti, Corpus inscriptionum Italic. n. 2603 bis.

Corssen, Sprache der Etrusker I p. 634. Deecke, Forschungen und Studien I p. 52. Martha, L'art étrusque p. 509.

Sur le troisième rayon: Figurines votives très anciennes, la plupart avec le pileus (haut bonnet). Un athlète tenant un disque de la main gauche. Terre cuite assez fine représentant un jeune homme, qui lève la main gauche comme pour mieux écouter.

Sur le quatrième rayon: Groupe (poignée de couvercle) d'Hercule (Héraclès) et du lion de Némée dressé sur ses pattes de derrière (d'après un modèle archaïque).

Pour les figurines votives, cf. Notizie degli scavi 1888, p. 230 (Helbig). — L'athlète: Mus. Gregor. A I T. CVII, 9. — Hercule: A I T. CVI, 8. Cf. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2197 (Furtwängler).

201 **Siège bas en bronze,** d'une forme très archaïque.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 10. Cf. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 p. 121 (Undset).

202, 203 **Supports bas** (*craticula*, capifuoco), qui paraissent avoir servi à soutenir un gril.

Trouvés dans la tombe Regulini-Galassi, en même temps qu'un troisième exemplaire tout pareil en fer. Grifi, Monum. di Cere T. IV, 5. Mus. Gregor. I T. LVII, 6 (A I T. XII, 12). Canina, Etruria maritt. T. LIX, 6. Cf. p. .

205 **Char en bronze.**

Lorsqu'on découvrit ce char, les parties en bois étaient pourries; la bordure supérieure en métal et le fond de la caisse étaient encore intacts; la plupart des garnitures en métal et les parties en fer des roues s'étaient conservées en morceaux: on avait donc la forme et les proportions du char. Sur ces indications, les frères Pazzaglia refirent le char en bois, le recouvrirent de feuilles de métal, et sur ces feuilles de métal rivèrent les morceaux de l'ancien revêtement en bronze avec des clous, dont la plupart étaient antiques.

Comme la caisse, fort étroite, ne peut contenir qu'une personne (ou au plus deux, l'une derrière l'autre), il est probable que ce char était de ceux que l'on employait dans les courses; peut-être aussi avait-il été fabriqué spécialement pour être consacré comme ex-voto. Il date,

comme on peut le conclure du caractère de sa décoration, du Ve ou du IVe siècle. La bordure supérieure de la paroi qui se recourbe deux fois est ornée de têtes de clous; en avant, sur l'appui, se trouve une figure ailée de forme humaine, terminée par une arabesque de feuillage, mais qui a été presque complètement restaurée par une main moderne; la tête, que couronne une abondante chevelure, est entourée d'un nimbe radié: aussi a-t-on vu dans ce personnage le dieu du Soleil, tandis que d'autres ont voulu y reconnaître Phobos, le dieu de la peur. A l'extrémité inférieure des bords de la caisse, tout à fait en arrière, on voit un masque de Méduse; un autre masque semblable orne la cheville, avec laquelle on fixait le joug. Le timon est couronné par la tête d'un oiseau de proie (épervier ou aigle) d'un beau travail — symbole de la rapidité ailée, avec laquelle le char doit rouler. Les essieux sont décorés de têtes de lions. Nous devons supposer que les chars des triomphateurs romains avaient la même forme.

Ce char, qui a été trouvé, paraît-il, dans les ruines de Roma Vecchia, au milieu de la campagne romaine, appartint d'abord aux frères Pazzaglia; plus tard il fut transporté dans les Appartements Borgia. Il fut reproduit par Piranesi sur une feuille volante, puis: Vasi, candelabri etc. I T. 13. Inghirami, Monumenti etruschi VI T. *U*, 5. Visconti, Museo Pio-Clementino V T. *B* II et III, p. 234, 252 et suiv. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 11. Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 27. Braun, Ruinen und Museen p. 806. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. 20. Helbig, Homer. Epos [2] p. 146. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 1642.

206 **Bras colossal en bronze**, trouvé en même temps que la **queue de dauphin** (n. 200) et la **tige de bronze** (n. 174) dans le port de Civita-Vecchia, autrefois Centumcellae. Ces trois débris sont évidemment les restes d'une de ces statues colossales de Neptune, que l'on avait coutume d'élever dans les ports romains. La tige (du trident) était appuyée sur le bras gauche du dieu; à ses pieds se dressait le dauphin, la queue relevée en l'air. Comme le môle de Centumcellae a été construit par Trajan, l'on a prétendu que ces fragments provenaient d'une statue de cet empereur représenté en Neptune; mais

naturellement cette affirmation ne peut pas être prouvée; il est possible toutefois que ces fragments datent de l'époque de Trajan. Quant à la perfection technique avec laquelle les Romains travaillaient le métal, le modelé soigné du bras n. 206 en témoigne; toutefois les éloges qu'on en a fait sont peut-être un peu exagérés.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 8 et 9. Cf. Bullet. d. Instit. 1851 p. 30. Braun, Ruinen und Museen p. 805. Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 1615.

207 Ciste dite de Peter.

Trouvée vers 1816 près de Préneste; appartint d'abord à F. Peter, puis à l'Académie de St-Luc. Dans la ciste il y avait trois unguentaria, deux en albâtre et un en bois, un strigile brisé et un miroir.

La ciste, de forme ronde (cf. p. 314 et suiv.), repose sur trois griffes d'animaux, au-dessus desquelles sont disposés des lions qui prennent leur élan pour sauter. La poignée du couvercle, sur lequel sont gravés deux monstres marins, est formée par le groupe d'un Satyre et d'une femme nue. Le corps de la ciste est orné de gravures, représentant des scènes de la palaestra encadrées en haut et en bas par une ligne de palmettes doubles finement dessinées. Sur un terrain planté de lauriers et indiqué comme étant inégal, deux pugilistes sont debout, les mains entourées de courroies; auprès d'eux à gauche on voit un Athlothète (juge du combat) debout; à droite est suspendu un de ces sacs remplis de sable (korykos), contre lesquels on avait l'habitude de s'exercer au pugilat. Près du sac un jeune homme se tient debout, avec les courroies dont il enveloppera sa main; il laisse tomber goutte à goutte sur ses épaules l'huile contenue dans l'unguentarium qu'il lève de la main gauche; un jeune homme debout auprès de lui paraît être occupé à le frictionner; plus loin on voit un Silène qui joue de la flûte. Puis, séparé par une lourde colonne ionique des scènes précédentes, est dessiné un groupe de trois figures, dont le rapport ne peut pas être saisi bien clairement, parce que le personnage central a disparu.

Guattani, Memorie encicl. VI (1815) T. IX, p. 65 (Peter). Gerhard, Etrusk. Spiegel I T. VI et suiv. Mus. Gregor. I T. XXXVII (A I T. XC), 1. Cf. Jahn, Ficoronische Ciste p. 27. Ann. d. Instit. 1866 p. 159 et suiv. (Schöne).

208 Vitrine devant la première fenêtre.

Petites idoles en terre cuite noire (Bucchero), parmi lesquelles différents types de divinités féminines (presque toujours avec de longs cheveux et les bras raides levés à la hauteur du menton); ces figurines, grossièrement travaillées, nous donnent une idée très exacte de la plus ancienne période de l'art étrusque, période pendant laquelle il s'inspire déjà de modèles étrangers. Il faut remarquer (au milieu de la vitrine) deux petits singes, eux aussi en bucchero.

Trouvées dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. IV, 3 et 4. Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 3—10. Dennis, Cities and cemeteries[3] I p. 267.

Petit flacon à parfum, en terre noire, avec des caractères de la plus haute antiquité.

Autour du pied de ce vase ont été tracées les lettres d'un alphabet grec, qui ressemble au plus ancien alphabet de Chalcis connu par d'autres monuments, mais qui contient deux signes de plus. Ce petit vase est donc d'une importance capitale pour l'histoire de l'écriture. Autour de la panse court en spirale un syllabaire étrusque, composé de treize groupes de syllabes (bi, ba, bu, be, gi, ga, gu, ge, etc.).

Ce vase a été trouvé pendant les fouilles du général Galassi, mais non dans la grande tombe (p. 306 et suiv.). Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 2. Dennis, Cities and cemeteries[3] I p. 271. Ann. d. Instit. 1836 p. 186 T. *B*. Canina, Etruria maritt. p. 189. Röhl, Inscript. graecae antiquissimae n. 534. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 5, T. I, 3 et 4. Müller-Deecke, Die Etrusker II p. 526. Kirchhoff, Gesch. d. griech. Alphabetes[4] p. 135. Journal of hellenic studies 1889 p. 187 (Ramsay).

Pied d'une coupe, avec inscription étrusque en caractères très archaïques, qui ont été d'abord gravés dans la terre cuite, puis peints en rouge.

Appartenait à Galassi avant d'entrer au Musée du Vatican. Mus. Gregor. II T. IC (A I T. XXXIV), 7. Cf. Annali d. Instit. 1836 p. 199 (Lepsius). Abeken, Mittelitalien p. 361. Mommsen, Unteritalische Dialekte p. 17. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 444, T. 15, 2. Bugge, Beiträge z. Erforschung d. etrusk. Sprache p. 38.

210 **Thymiaterion.**

La tige a été très restaurée. Le socle de forme prismatique repose sur des pattes ailées, qui supportent chacune un sphinx assis. Cinquième ou quatrième siècle.

Mus. Gregor. I T. XLIX (A I T. LXXVI), 3.

222 **Amphore en bronze d'une technique archaïque.**

Cette amphore, au col allongé et droit, à la panse aplatie, rappelle une des formes typiques des urnes cinéraires en terre cuite, de la période dite le premier âge du fer. Elle se compose de plusieurs plaques de métal repoussé rivées ensemble; au milieu de la panse court un cercle de clous pointus. Cf. p. 323 n. 97 et plus bas n. 247.

Mus. Gregor. I T. V (A T. LIV), 2. Cf. Schumacher, Bronzen von Karlsruhe n. 432. Annali d. Instit. 1885 p. 28. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 p. 122 (Undset).

246 Vitrine devant la seconde fenêtre.

Une grande et plusieurs petites **patères** avec l'inscription étrusque: *suthina*, c. à d., d'après l'interprétation courante, funéraire, destinée au culte des morts. Des **poinçons pour écrire** (styli), des **pieds de vase** et des **attaches**, parmi lesquels en trois exemplaires un groupe de style archaïque, Hercule et la Junon italique se disputant l'hydre (pieds d'une ciste en bronze).

Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI), 8. Cf. Ann. d. Inst. 1867 p. 357 (Reifferscheid). Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2263 (Peter).

Une paire de sandales étrusques très anciennes.

Les semelles sont garnies en-dessous et sur les bords d'une feuille de métal; le pied était ainsi très bien pro-

tégé contre les aspérités et l'humidité du sol; mais de pareilles chaussures manquaient certainement d'élasticité. Toutefois pour laisser au pied une certaine mobilité, la semelle se divise en deux moitiés, réunies entre elles par une charnière. Les sandales dorées, mentionnées dans les poëmes homériques, étaient sans doute aussi des semelles en bois revêtues d'une feuille de métal.

Mus. Gregor. I T. LVII, 7 (A I T. LXXII, c). Cf. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 484. Braun, Ruinen und Museen p. 796. Friederichs, Kleinere Kunst n. 1532. Schumacher, Bronzen von Karlsruhe n. 204. Helbig, Homer. Epos[2] p. 109[4]. Monum. antich. pubblic. p. cura d. Accad. dei Lincei I (1890) p. 275 (Brizio).

247 **Vase en bronze.**

Pendant du n. 222, mais avec des têtes de clous plates au lieu de clous pointus.

249 **Poids en forme de porc couché.**

Cette figurine en bronze est remplie de plomb; la poignée placée sur le dos et le nombre C inscrit sur le corps indiquent quel en était l'usage.

Pistolesi, Il Vaticano descritto II T. 109. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 12.

254 **Petit taureau, paré pour le sacrifice.**

La guirlande qui entoure les cornes et le ruban passé autour du corps nous prouvent que l'animal était destiné à un sacrifice solennel. Cette petite statuette doit avoir servi d'ex-voto.

256 **Thymiaterion.**

Le socle prismatique repose sur trois pattes de lion ornées d'ailes, entre lesquelles se développe une riche ornementation de palmettes. Chacun des pieds du thymiaterion porte un jeune éphèbe nu, dont la longue chevelure flottante est ceinte d'une couronne, et qui, les mains sur les hanches, s'appuie de ses jambes recourbées sur les angles de la tige. Cette tige a été très restaurée. Cet objet remonte certainement au Ve siècle.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXVIII), 3. Martha, L'art étrusque p. 530.

257 Tête de Trebonianus Gallus.

L'exécution grossière, mais pleine de caractère, les cheveux courts et le port de la barbe prouvent que cette tête date des dernières années du IIIe siècle ap. J.-C. Par comparaison avec plusieurs monnaies, on y a reconnu le portrait du soldat empereur C. Vibius Trebonianus Gallus (251—253). La couronne de laurier a été restaurée d'après quelques traces antiques.

D'abord à la villa Mattei, puis dans la Chambre des bustes. Monumenta Matthaeiana II T. 31. Visconti, Museo Pio-Clementino VI T. 60, p. 234. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 1. Cf. Meyer-Schulze zu Winckelmann, Gesch. d. Kunst VII, 2 § 21. Beschreibung Roms II 2 p. 192, 78.

281 Vitrine devant la troisième fenêtre.

Miroirs, dont un visible du côté de la face antérieure — la face proprement dite du miroir — des strigiles, des fibules (épingles de sûreté) de formes variées.

282 Vitrine contenant des vases et des anneaux en métal.

Un grand nombre des vases en or et en argent renfermés dans cette vitrine proviennent de Vicarello (près de Bracciano en Etrurie); ils y avaient été laissés en ex-voto par les riches baigneurs, venus à Vicarello pour y prendre les eaux chaudes sulfureuses. Plusieurs de ces vases portent des inscriptions votives; par exemple sur une coupe en argent, se lit: Apollini sancto Cl. Severianus D D (c'est à dire dono dedit ou dedicavit). Sur une petite amphore en bronze doré, dont les anses sont ornées de masques bachiques: Apollini et Nymphis sanctis Naevia Basilla D D.

Cf. Corpus inscriptionum latin. XI p. 496 et suiv., nrs. 3285, 3288 et plus bas p. 378 et suiv.

Sur le troisième rayon: un flacon en bronze, richement décoré de méandres, d'ondulations et de feuilles, travaillés à la fois au repoussé et au ciselé.

Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 3. Cf. Schumacher, Bronzen von Karlsruhe n. 221.

Parmi les anneaux en argent et en bronze, il faut remarquer quelques bagues à cachets, dont les unes portent un emblème, et les autres le nom de leur propriétaire.

283 **Statue en bronze d'un enfant nu assis, qui tient un oiseau dans la main droite.**

Un détail, qui caractérise la conception étrusque, c'est que l'enfant, malgré sa complète nudité, porte la bulla suspendue à son cou par une longue chaîne; ses bras et sa jambe droite, au-dessus de la cheville, sont ornés de gros anneaux. Près du mollet droit se trouve une inscription étrusque: *Fleres zecsansl cver*, que l'on ne peut expliquer avec certitude. Cette statue, qu'il faut attribuer au IVe ou au IIIe siècle, est évidemment un ex-voto consacré aux divinités, sous la protection desquelles on voulait placer la vie de l'enfant. Cf. p. 215 n. 203 et plus bas n. 329.

Trouvée dans les environs du lac de Trasimène. Fontanini, Antiquit. Hortae p. 146. Montfaucon, Antiquité expliquée III T. 40. Dempster, Etruria I T. 44. Mus. Gregor. I T. XLIII, 5 (A I T. CVII, 8). Conestabile, Monum. di Perugia T. 99 (73), 6, p. 450. Martha, L'art étrusque p. 507. Fabretti, Corpus inscript. italic. n. 1930. Cf. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 538. Deecke, Etrusk. Forschungen u. Studien II p. 46.

285 **Casque finement décoré.**

Il arrive souvent que les casques reproduisent dans leur ensemble ou en partie les formes de la tête humaine ; ici c'est une tête de Silène qui a servi de modèle pour le front chauve au-dessus duquel les cheveux ont été figurés en relief et couronnés de lierre, ainsi que pour les oreilles de cheval.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 6.

291, 304, 318 **Boucliers décoratifs de technique archaïque.**

Cf. p. 327 n. 164.

294 Panneau avec miroirs.

A droite en bas:

Miroir, Hercule (Héraclès) et Atlas.

Pour conquérir les pommes des Hespérides, Hercule (Héraclès) dut avoir recours à Atlas. Il chargea même sur ses épaules le fardeau céleste, pendant qu'Atlas s'éloignait pour aller chercher les pommes; quand ce dernier fut de retour, il ne voulut plus reprendre sa place, et Hercule dut employer la ruse pour le décider à porter encore une fois le monde; il lui fit croire qu'il voulait seulement se fabriquer un coussin. Mais à peine fut-il en possession des pommes, qu'il s'éloigna, laissant Atlas accomplir sa pénible tâche. Sur notre miroir est représenté ce dernier moment de l'épisode. A droite Atlas *(Aril)* est debout, barbu, courbé sous le poids du ciel parsemé d'étoiles, qu'il porte sur ses épaules et qu'il soutient avec ses mains. Vers la gauche on voit Hercule qui s'éloigne avec sa massue et les pommes des Hespérides; il est représenté comme un jeune homme dont les joues sont à peine couvertes d'un léger duvet, et il est revêtu de la peau du lion de Némée, dont la tête pend en arrière. L'inscription, gravée sous son aisselle droite, le nomme *Calanice*, d'après son surnom de Kallinikos (le brillant vainqueur), qu'il porte déjà dans les plus anciens poëmes grecs. A droite d'Hercule une lance est plantée en terre; un peu plus loin s'élève une plante de silphium stylisée, ce qui nous indique que le théâtre de l'action est une des Syrtes de l'Afrique du Nord. Le soin et la grâce avec lesquels ont été exécutés même les ornements, qui sont finement dessinés, ne seraient pas indignes d'un artiste grec; il est certain que ce miroir est en relation étroite avec un original datant du milieu du Ve siècle.

Trouvé en 1829 à Vulci; plus tard chez Feoli. Micali, Monum. per servire alla storia[2] (1833) T. 36, 3, III p. 53. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 2. Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 137. Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Uebungen VIII T. 12, 2. Cf. Braun,

Ruinen und Museen p. 799. Athen. Mittheilungen d. arch. Instit. I p. 207 (Curtius).

297 Patère avec manche formé par une figurine.

La figure de femme ailée qui forme le manche est rattachée à la coupe elle-même par un groupe de palmettes placé au-dessus de la tête et par les extrémités des ailes, qui sont rivées aux bords de la patère. Pour les manches de plats analogues, les modèles étaient fournis par les supports, souvent sculptés en forme de figures, des miroirs grecs à pied. Toutefois l'attitude prouve que la statuette date de l'époque romaine; mais son origine étrusque est démontrée par la disposition de la draperie autour du corps, par les chaussures et par l'ensemble de la parure. Cf. p. 344 n. 310.

Se trouvait jadis dans la Bibliothèque du Vatican. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 107, 3. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXII), 1.

299, 302, 305, 309 Feuilles de bronze de forme ronde, décorées de reliefs au repoussé.

Nous y voyons des lions héraldiques, dressés sur leurs pattes et se tournant le dos, ainsi qu'une rosette, surmontée d'un ornement végétal qui rapelle le style égyptien. Ces motifs nous indiquent qu'on a reproduit sur ces feuilles de bronze un modèle phénicien ou grec oriental (ayant subi l'influence de l'Asie antérieure).

Trouvées dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monumenti di Cere T. 6, 5. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 3 et 4. Cf. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia p. 69.

308 Paquet de javelots.

Ces dix javelots, réunis par un barreau qui traverse les anneaux fixés à leur extrémité supérieure, n'ont jamais été des armes de guerre; il est beaucoup plus probable qu'on les employait dans les sacrifices et à la cuisine, pour remuer les charbons ardents.

Trouvé dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. V, 3. Mus. Gregor. A I T. XII, 6 et 8. Cf. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 477. Un paquet semblable de sept javelots est représenté sur les bas-reliefs de la Tomba dei rilievi à Cervetri (pilier du milieu à droite). Noël des Vergers, L'Etrurie III T. 1 et suiv. Dennis, op. cit. p. 251.

310 **Patère avec manche formé par une figurine**, comme le n. 297.

A la base de la figure ailée se trouve un petit anneau, par lequel on pouvait suspendre la patère.

Trouvée à Chiusi. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXIII), 2.

311 **Panneau avec miroirs**, parmi lesquels (à droite en bas), **l'Aurore (Eos) et Thétis devant Jupiter (Zeus).**

Au milieu Jupiter (Zeus) est debout, tenant un foudre dans la main gauche; autour de lui se pressent l'Aurore *(Thesan)*, mère de Memnon, et Thétis *(Thethis)*, mère d'Achille; toutes deux le supplient d'accorder la victoire à leur fils dans le duel que les deux héros vont se livrer; le père des Dieux regarde Minerve *(Menrva)*, dont la décision est favorable à Achille. Le dessin porte évidemment la marque du style local étrusque le plus récent (fin du IIIe siècle).

Mus. Gregor. I T. XXXI (A I T. C), 1. Gerhard, Etrusk. Spiegel IV T. 396. Cf. Bullettino d. Instit. 1837 p. 73. Braun, Ruinen und Museen p. 800. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 529.

A droite en haut:

Miroir, représentant Ulysse et Tirésias.

La descente d'Ulysse aux enfers et son entrevue avec Tirésias sont ici représentées sous une forme qui diffère essentiellement de la description homérique (Odyssée XI, 82). Ulysse *(Uthuche)* barbu est assis à gauche, l'épée hors du fourreau; devant lui Mercure (Hermès) est debout, accompagnant ses paroles du geste de sa main droite; l'inscription *Turms Aitas*, gravée auprès du dieu, indique sans doute qu'il s'agit du Mercure Chthonien, qui

accompagne les âmes dans les Enfers. Mercure soutient l'ombre de Tirésias, qui s'appuie sur un bâton, et qui paraît être plongée dans un sommeil hypnotique; le devin est représenté sous les traits d'un jeune homme; Ulysse a évoqué son ombre par un sacrifice sanglant, et Mercure la lui a conduite encore endormie; l'inscription gravée auprès de Tirésias, *hinthial Terasias*, signifie le fantôme (c. à d. l'ombre) de Tirésias. Par le style, ce dessin rappelle les peintures des vases grecs du IV[e] siècle.

Monum. d. Instit. II T. 29. Mus. Gregor. I T. XXIII (A I T. XCIX), 1. Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 240; Gottheiten d. Etrusker T. 6, p. 35. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 799. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 790. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 271.

313 **Statue d'un jeune guerrier,** dans lequel il faut peut-être voir le dieu de la guerre italique, Mars.

Ce guerrier porte, par-dessus sa tunique sans manches, une cuirasse, terminée par une double rangée de petites lamelles (*pteryges*); sa tête est coiffée d'un casque (qui a été restauré); sa main gauche s'appuyait sur une lance en fer, dont on retrouva quelques débris. Cette statue fut découverte en 1835 à Todi; elle était couchée entre quatre murettes comme dans une ciste, parmi des restes d'architecture, où l'on vit les ruines d'un temple; l'on a par conséquent supposé que c'était l'image d'un dieu, et qu'on l'avait cachée pour la soustraire à la fureur destructrice des chrétiens. Aucun renseignement important n'est fourni par la dédicace en dialecte ombrien, gravée en lettres étrusques sur le devant de la cuirasse, en son milieu: Ahal Trutitis dunum dede (en latin: Ahala Trutidius donum dedit, Ah. Tr. a dédié cette statue). La tête manque d'expression, et l'ensemble est loin d'être un chef d'œuvre: mais comme le nombre des bronzes d'origine italique, qui se sont conservés intacts, est très restreint, cette statue est du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art. Elle se compose de six morceaux (la tête, le torse, les bras et les jambes), qui diffèrent entre eux par le travail comme par les proportions. Certainement l'artiste

italique (étrusque?) n'a point copié une œuvre grecque dans tous ses détails. C'est ce que nous prouve surtout le modelé tout à fait insuffisant du tronc. Toutefois dans son ensemble ce bronze semble avoir été inspiré par un original grec du milieu du IVe siècle. La statue elle-même peut dater du IIIe (peut-être même du IIe) siècle avant J.-C.; les éléments de comparaison nous manquent pour fixer une date plus précise.

Mus. Gregor. I T. XLIV et suiv. (A I T. CVIII et suiv.). Rayet, Monuments de l'art antique II T. 68 (Livr. II T. VIII). Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums III, p. 2044 T. 89. Cf. Bull. d. Inst. 1835 p. 130; 1836 p. 65; 1838 p. 113. — Pour l'inscription, voir Aufrecht und Kirchoff, Umbrische Sprachdenkmäler p. 392 T. IXa. Bücheler, Umbrica p. 174.

A droite et à gauche de la statue du guerrier, **deux grandes chaudières en bronze** (n. 295 et n. 314) sont placées sur des trépieds en fer tout modernes. Elles ont chacune cinq anses en forme de poignées, qui servaient à les soulever et à les suspendre; ces anses sont constituées par des têtes de lions placées au bout de cous fort longs; elles ont été travaillées au marteau sur un moule intérieur, puis remplies de terre. Les têtes de lions et de griffons, employées comme anses de vases, paraissent être devenues populaires dans l'art grec oriental dès le VIIe siècle; puis elles sont passées dans l'art gréco-italique et dans l'industrie étrusque.

Grifi, Monum. di Cere T. V, 2. Mus. Gregor. I T. XV (A T. XIV), 1. Canina, Etruria maritt. T. 57 C. Cf. Olympia IV p. 121 (Furtwängler).

323 **Vitrine contenant de petits objets en bronze.**

Miroirs. Anses et pieds de vases; ustensiles domestiques. Balance romaine, se composant comme nos romaines modernes, d'une longue tige exactement mesurée, sur laquelle le poids peut aller et venir; à l'une des extrémités on disposait l'objet à peser soit en le suspendant à un crochet soit en le mettant sur un plateau; dans notre exemplaire le poids a la forme d'un buste. — Les mains en métal travaillé au repoussé et garnies de têtes de clous

dorées (en haut) sont considérées ou bien comme des ornements d'étendards romains ou, ce qui est plus vraisemblable, comme des ex-voto.

La balance: Mus. Gregor. A I T. LXXII a; les mains: I T. LVII, 3 (A I T. LXXII b). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 796.

326 Panneau avec miroirs.

Au milieu:

Miroir à reliefs, l'Aurore (Eos) et Céphale. Cf. p. 312.

L'Aurore (Eos) ailée emporte à travers les airs son favori Céphale, dont le bras s'appuie sur une de ses épaules. Le dessin manque de souplesse; pour représenter le vol (ou la course rapide entremêlée de sauts) l'artiste nous a montré les genoux de l'Aurore pliés: ces détails prouvent que l'original de cette composition appartient encore à l'art grec du VIe siècle. Mais il ne s'ensuit pas que le miroir lui-même date de la même époque. La couronne de rayons qui entoure la tête de l'Aurore, ainsi que les chaussures de la déesse, ont été ajoutées, semble-t-il, par les copistes étrusques.

Trouvé en 1840 près de Vulci. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 1. Abeken, Mittelitalien T. 7. Monumenti d. Instit. III T. 23 c. Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 180. Martha, L'art étrusque p. 544. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 798. Arch. Zeit. XL 1882 p. 349 (Furtwängler). Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 1272.

Vitrine isolée.

Antiquités de Pompéï.

Les objets en verre, en terre cuite et en bronze, réunis dans cette vitrine, ont été mis au jour, comme nous l'apprend l'inscription, le 24 octobre 1849, dans une fouille exécutée à Pompéï en présence du pape Pie IX. Il est très possible que plusieurs d'entre eux aient été enfouis d'avance là où on les a trouvés, comme on avait coutume de le faire jadis lorsqu'avaient lieu des fouil-

les officielles: il n'est donc pas sûr que tous soient originaires de Pompéï. En tout cas le **bas-relief en marbre, représentant un cavalier**, qui excite son cheval avec un fouet, ne provient certainement pas de Pompéï; sans aucun doute c'est une œuvre grecque originale, qui date environ de la fin du Ve siècle, et qui primitivement fut consacrée comme ex-voto par un cavalier vainqueur à la course.

On cite comme lieu de provenance réel du bas-relief la ville de Tyndaris en Sicile. Avellino, Dilucidazione di un antico bassorilievo di marmo, scoperto in Pompei (Naples 1850). Cf. Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 1206. Reisch, Griech. Weihgeschenke p. 52.

Devant la troisième fenêtre:

327 **Ciste en bronze de forme ovale.** Cf. p. 315.

Trouvée en 1834 à Vulci. La ciste contenait deux peignes en os brisés, deux épingles à cheveux, un cure-oreilles, deux petits vases en verre avec du fard rouge, un miroir — ce serait, paraît-il, le miroir Durand reproduit dans Gerhard, Etrusk. Spiegel II T. 181).

Le corps de la ciste est orné de reliefs frappés sur estampes, qui représentent des combats d'Amazones; — c'est là un genre de décoration dont les cistes offrent bien peu d'exemples. Une série de beaux groupes, qui se retrouvent presque tous sur les monuments grecs du Ve siècle, est repétée trois fois autour de la ciste; comme il restait encore un peu de place, une partie du motif est reproduite une quatrième fois. L'artiste qui fabriqua le moule était certainement un Grec, comme le prouvent les fines rangées de palmettes, qui encadrent le motif de chaque côté. Mais la feuille de bronze décorée de ces reliefs n'a été employée que plus tard en Etrurie (ou en Campanie) pour orner une ciste; c'est ce qui résulte de l'inhabileté même, avec laquelle les anneaux de métal y ont été fixés; d'autre part la décoration du couvercle prouve que la ciste date d'une époque postérieure (le IIIe siècle). Au milieu d'un riche encadrement de feuillage et de fleurs, se trouvent deux fois repétées les

têtes d'une femme et d'un homme barbu aux oreilles pointues (Nymphe et Silène). Quant à la poignée (qui est en métal fondu), elle est formée par le groupe de deux cygnes dont les queues se touchent; sur l'un d'entre eux est couché dans une attitude pleine d'aisance un jeune homme nu, sur l'autre une femme nue.

Mus. Gregor. I T. XL—XLII (A I T. LXXXVII—LXXXIX). Monum. ed. Ann. d. Instit. 1855 T. 18, p. 64. Gerhard, Etrusk. Spiegel I T. 9—11. Cf. Bullet. d. Instit. 1834 p. 9. Braun, Ruinen und Museen p. 797, 16. Annali 1866 p. 163 (Schöne). Martha, L'art étrusque p. 534. Schumacher, Praenestinische Ciste zu Karlsruhe 66.

328 **Belle amphore en bronze,** qui se termine en pointe à son extrémité inférieure; elle repose sur un support de forme circulaire, qui n'est peut-être pas son support antique.

La décoration a été accommodée avec un goût très heureux au caractère architectonique du vase. Immédiatement au-dessous du col des cannelures ornent l'amphore; plus bas, à l'endroit où la panse est le plus large, se développe une zône de palmettes très fine et bordée de lignes ondulées. L'attache supérieure des anses est décorée d'un couple de chevreuils accroupis, qui lèchent leurs pattes de derrière; à leur extrémité inférieure se trouve de chaque côté un Silène assis (avec des jambes humaines terminées par des sabots de cheval); l'un de ces Silènes boit avidement à un grand canthare, tandis que l'autre a les mains posées sur son gros ventre, d'un air désœuvré. Si ce vase n'est pas une œuvre originale ionienne du VI[e] ou du V[e] siècle, il a été certainement inspiré de très près par un modèle de ce genre, et il peut nous donner une haute idée de la technique du bronze en Etrurie.

Mus. Gregor. I T. VIII, 4 (A I T. LVIII, 2). Un vase tout à fait semblable, qui sort évidemment de la même fabrique, a été trouvé près de Schwarzenbach, dans la principauté de Birkenfeld. Cf. Archäol. Zeit. XIV 1856 T. 85 p. 161 et suiv. Friederichs, Kleinere Kunst n. 674.

329 **Statue d'un enfant nu assis, qui porte une bulla autour du cou.**

Sur le bras gauche, dont la plus grande partie a été brisée, est gravée une inscription étrusque de quatre lignes. On croyait jadis, quand on attribuait à toutes les figures une signification mythologique, que cette statue représentait le merveilleux enfant Tagès, qui d'après la légende étrusque sortit de terre sous les yeux de Tarchon, en train de labourer dans les environs de Tarquinies. Mais il est certain que nous possédons ici l'image votive d'un enfant de noble race; il en est de même pour le n. 283 (p. 341). Il faut remarquer, dans cette statue comme dans beaucoup d'autres le mélange, propre à l'art étrusque, de maladresse gauche dans le modelé de certains détails et de réalisme très vivant. — L'œuvre date environ du IIIe siècle av. J.-C.

Trouvée vers 1770 près de Tarquinies; plus tard à la bibliothèque du Vatican. Fea, Storia dell' arte I p. 312. Micali, Antichi popoli Ital. III p. 64, T. 44. Pistolesi, Il Vaticano descritto III T. 110. Mus. Gregor. I T. XLIII, 4 (A I T. CVII, 5). Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 804. Fabretti, Corpus inscript. Italic. n. 2334. Corssen, Sprache der Etrusker I p. 348, 458.

330 **Grand réchaud**, du même genre que le n. 145.

Sur la cendre antique, qui s'est conservée jusqu'à nos jours, est placée une paire de pincettes, garnie de roulettes qui la tenaient élevée au-dessus des charbons, ce qui permettait de la manier plus facilement; on y voit aussi un tison, dont l'extrémité crochue a la forme d'une main recourbée.

Trouvé en 1833 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 1. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 795. Friederichs, Kleinere Kunst p. 190.

Grande cage vitrée contenant les bijoux en or.

L'armoire mobile, qui se trouve au milieu de la salle, contient un grand nombre d'objets très précieux, découverts dans les tombes étrusques. Les vitrines du haut

renferment tous les objets d'or et d'argent de la tombe Regulini-Galassi (p. 306), dont une partie peut remonter jusqu'au VIIe siècle av. J.-C. Les grandes plaques d'or mince, qui recouvraient le cadavre de la chambre funéraire intérieure, attirent tout d'abord nos regards par la perfection de leur technique; les reliefs dont elles sont décorées et qui représentent des motifs figurés ont été frappés sur des estampes, puis revêtus de petits grains d'or (granulés); quant à leur ornementation linéaire, elle est soit en filigrane (c. à d. en fils d'or ténus), soit plutôt en granulation, c'est à dire que les dessins sont produits par des lignes de petites boules d'or, souvent fines comme des grains de poussière, soudées ou collées sur la plaque d'or. Cette technique a été de très bonne heure employée dans l'Italie centrale, comme nous l'indiquent quelques fibules d'une haute antiquité, décorées de la même façon, et qui portent des inscriptions étrusques. Néanmoins, pour ce qui est des grands bijoux de la tombe Regulini-Galassi, il faut y voir, non pas des imitations fabriquées en Etrurie, mais des objets venus de l'étranger; car à cette époque les Grecs et les Phéniciens importaient beaucoup dans ce pays (p. 308). Les bijoux en or ont un style particulier; les formes y sont modelées conventionnellement, sans sévérité, mais en même temps avec un certain souci de la nature; ces bijoux semblent donc sortir d'un atelier, qui tout en subissant l'influence profonde d'un art étranger, cherchait des voies indépendantes, mais n'avait pas encore su exprimer le caractère national dans des formes parfaitement appropriées. On a prétendu plus d'une fois que ces bijoux étaient des produits phéniciens, parce que les décorations de palmettes et plusieurs des motifs figurés sont empruntés sans le moindre doute possible à l'art sémitique de l'Asie antérieure. Mais il suffit pour réfuter cette opinion de rappeler que parmi les objets sortis de l'atelier en question se trouvent de nombreuses fibules: or les Phéniciens n'ont jamais fabriqué de fibules. D'autre part les ornements géométriques aux formes développées, la croix aux branches recourbées, le mé-

andre aux replis nombreux, les lignes de zig-zags, tout cela constitue un système décoratif qui n'est nullement sémitique. On ne peut pas davantage tirer une conclusion certaine, de ce que la technique granulée a été surtout appliquée par les orfèvres phéniciens. Les petits grains d'or ont été employés de très bonne heure pour décorer les objets; les fouilles de Troie en ont fourni la preuve; mais des bijoux granulés d'un travail aussi parfait que ceux de la tombe de Caere, ne se rencontrent qu'à partir du VII[e] (au plutôt du VIII[e]) siècle à Rhodes (Camiros) et en Lydie; on en a trouvé quelques exemplaires isolés (par conséquent sans doute importés) à Chypre et sur d'autres points du monde hellénique. On peut donc supposer que cette technique s'est développée d'abord dans une de ces contrées aurifères de l'Asie-Mineure, où survivaient encore les traditions artistiques de l'orfèvrerie de la période dite de Mycènes. C'est encore de l'Asie-Mineure que viennent les types de la Chimère, du cheval ailé, de la femme ailée et de l'homme nu qui lutte contre un lion; ce dernier type ne ressemble en rien aux démons vêtus, que nous voyons sur les monuments de la Mésopotamie. Il est vrai qu'on ne peut pas encore déterminer dans le détail lesquels dec es motifs ont été créés dans la Syrie du Nord, lesquels en Lycie, lesquels dans les villes grecques de l'Asie-Mineure. Ce qui toutefois est d'une grande importance, c'est que les bijoux en or découverts à Rhodes présentent le même mélange de types de l'Asie antérieure et de motifs nés en Asie Mineure et que d'autre part l'estampage et le travail par grains d'or s'y trouvent réunis. Mais tous ces éléments se sont-ils rencontrés et se sont-ils développés à Rhodes même, ou sur la côte voisine de l'Asie-Mineure, ou en Lycie, ou dans la région ionienne de Phocée, ou enfin sur tous ces points à la fois et de la même manière ? C'est là une question qu'on ne saurait encore résoudre.

Il faut accorder, parmi les objets trouvés dans la tombe de Caere, une attention particulière aux coupes d'argent (presque toutes dorées) ornées de reliefs travaillés au repoussé. Par leur style sec et étriqué, mais

surtout par le choix des types, elles sont évidemment en relation très étroite avec l'art égyptien; quelques influences assyriennes apparaissent aussi, tantôt plus fortes, tantôt plus faibles (p. 356). D'autre part des vases absolument semblables ont été trouvés maintes fois dans l'île de Chypre; il nous paraît donc juste de conclure que les coupes du tombeau Regulini-Galassi ont été fabriquées en un lieu soumis aux influences phéniciennes, peut-être bien à Chypre même. Pendant longtemps cette île, comme d'ailleurs la Phénicie, n'a été qu'une province de l'Egypte; puis à la fin du VIIIe siècle elle tomba sous la domination des Assyriens; toutefois l'influence assyrienne ne se fit sentir en matière d'industrie, à côté du style égyptisant, que petit à petit pendant le VIIe siècle. L'on a supposé que les coupes, dans lesquelles les motifs égyptiens sont employés seuls ou en première ligne, étaient plus anciennes que les coupes de style assyrien; mais ces différences peuvent aussi bien avoir leur origine dans les traditions particulières des divers ateliers. Enfin la conception pleine de vie et la transformation en sujets de genre de motifs importés prouvent évidemment que l'esprit grec avait déjà pénétré dans ces ateliers; il a d'ailleurs joué un rôle important dans le développement artistique de Chypre; peut-être même certains objets ont-ils été fabriqués avec la collaboration d'ouvriers grecs.

Sur l'origine et le style des bijoux d'or, cf. Langbehn, Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst (1881) p. 77 et suiv. Ann. d. Inst. 1885 p. 74 et suiv. (Undset). Helbig, Homer. Epos[2] p. 39 et suiv. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 795 et suiv. Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce p. 139 et suiv. Jahrb. d. d. archäolog. Instit. II p. 90 et suiv. (Dümmler). Athen. Mittheil. d. Instit. XII p. 9. (Studniczka). — Pour les coupes d'argent, cf. Ann. d. Instit. 1876 p. 199 et suiv. (Helbig), p. 268 et suiv. (Fabiani). Brunn, Kunst bei Homer p. 17 et suiv. Curtius, Archaische Bronzereliefs p. 12. Langbehn, op. citat. p. 98. Helbig, Homer. Epos[2] p. 26 et suiv. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 750 et suiv. Dumont-Chaplain, op. citat. I p. 113 et suiv. Roscher, Lexikon d. Mythologie I p. 1755. Olympia IV p. 99, 141 (Furtwängler). American journal of archaeology III p. 322 (Marquand). Museo ital. di antichita class. III p. 870 (Orsi).

Nous examinons maintenant en détail chacune des vitrines.

332 **Anneaux, petites fibules,** trois **boucles d'oreilles** colossales, dont chacune porte une pendeloque ornée de quatre têtes de lions; trois petites **spirales d'or,** qui paraissent avoir servi à retenir les cheveux (bijoux appelés porte-boucles). En bas des petites feuilles d'or de formes variées, comme dans le compartiment suivant.

Grifi, Monum. di Cere T. III, 1. Mus. Gregor. I T. LXXV (A I T. XXVII), 8 et 12. — Pour les porte-boucles, cf. Helbig, Homer. Epos[2] p. 243. Olympia IV p. 58 et suiv. (Furtwängler).

334 **Grand nombre de petites feuilles d'or** (la plupart avec des trous aux angles), qui étaient cousues sur le vêtement.

Les divers morceaux, qui s'enchâssaient exactement les uns dans les autres, sont de formes diverses; quelques-uns ressemblent à un calice de fleurs de lotus stylisé. Ils sont en partie décorés à l'estampe (femme ailée vêtue, lion retournant la tête, masque humain etc.); mais il est assez difficile de voir tous ces motifs, dans la position actuelle des feuilles d'or.

Grifi, Monum. di Cere T. IX. Mus. Gregor. A I T. XXV. Cf. Arch. Zeit. XLII 1884 p. 113 (Furtwängler). Martha, L'art étrusque p. 561.

336 **Vases d'argent.**

Une coupe à deux anses et une coupe sans anses, portant l'inscription *Larthia*, forme dans laquelle on peut voir aussi bien le nominatif du nom féminin *Larthia* que le génitif du nom masculin *Larth.* Une petite amphore avec l'inscription *Milarthia* (c. à d. ceci est la propriété de Larth?). Une anse, qui se termine des deux côtés en tête de griffon, avec ses deux attaches, ornées chacune d'un couple de lions à double tête accroupis.

Grifi, Monum. di Cere T. VII. Mus. Gregor. I T. LXII (A I T. XIX). Canina, Etruria marittima I T. LIV. Pour l'inscription, cf. Pauli, Etrusk. Studien II p. 59, IV p. 71.

338 **Double chaîne tressée en fils d'or,** dont les extrémités sont formées par deux têtes de lions. **Deux grandes**

bulles en ambre, enchâssées dans un ruban d'or orné de méandres en travail granulé, et quatre montures vides — ce sont probablement les restes d'un grand collier. **Grande parure de femme** (hormos), composée de 16 doubles cônes creux (ornés de lignes estampées) et de 12 (primitivement 16) boules aplaties, disposés alternativement le long d'un cordon.

Grifi, Monum. di Cere T. III. Mus. Gregor. I T. LXIV et LXXVII (A T. XXVI et XXXI). Canina, Etruria marittima T. LV. Cf. Helbig, Homer. Epos[2] p. 268 et suiv.

340 **Anneaux; pendants d'oreilles; fibules**: la plus grande des fibules (au milieu) est toute couverte de triangles et de croix à branches recourbées en petits grains d'or appliqués; deux autres fibules plus petites de la même forme sont ornées de lignes de méandres.

Les fibules: Grifi, Monum. di Cere T. VI. Mus. Gregor I T. LXVII (A I T. XXVI). Cf. Ann. d. Inst. 1885 p. 29 (Undset). Athenische Mittheil. d. archäol. Institutes XII p. 9 (Studniczka).

342 **Pectoral en or.**

La plaque d'or, qui était cousue soit directement sur l'étoffe de l'habit soit sur une doublure spéciale, couvrait la poitrine depuis le cou jusqu'à la ceinture, comme le prouve sa forme. Toute la surface en est couverte de figures, frappées sur estampes, qui sont disposées par zônes; les ornements géométriques, qui séparent les zônes, qui les encadrent pour ainsi dire, sont faits de petits points d'or très fins. Dans la dernière zône, près du bord, on voit des bouquetins répétés un grand nombre de fois; puis des animaux ailés, qui malgré leurs têtes de lions semblent plutôt des griffons; des Chimères (dont la queue ne se termine pas en tête de serpent), des chevaux ailés, des lions qui retournent la tête, et de la gueule desquels sort une fleur stylisée (palmette), des cerfs qui paissent, des figures de femmes ailées vêtues d'amples draperies, qui tiennent dans leurs mains des espèces de palmettes (au lieu des animaux qu'elles portent d'habitude), puis de nouveau des «griffons», des femmes ailées drapées d'un

autre genre, qui ressemblent presqu'à des abeilles, des lions, encore une fois des femmes ailées comme les précédentes et des «griffons». Au centre du pectoral, se trouve un ovale, dont la partie inférieure est occupée par des palmettes «phéniciennes» (syriennes); au-dessus se développe une zône de «griffons», de femmes ailées, qui tiennent des palmettes, et de lions; puis tout à fait en haut le groupe si fréquent d'un homme nu, qui saisit de chaque main un lion dressé sur ses pattes de derrière. En ce qui concerne la technique et le style de ce merveilleux morceau, ainsi que l'origine des divers motifs, cf. p. 350 et suiv. Le groupe de l'homme nu qui tient deux lions est une transformation particulière du fameux groupe assyro-babylonien, constitué par un démon vêtu (le plus souvent barbu) qui dompte des animaux; ce groupe a déjà dépouillé ici son caractère symbolique.

Grifi, Monum. di Cere T. 1. Mus. Gregor. I T. LXXXII et suiv. (A I T. XXVIII et suiv.). Cf. la bibliographie citée plus haut p. 353.

344 **Coupes à reliefs en argent.**

En haut: **patère plate** (dorée, sauf sur les bords). Le fond de la patère est ornée d'une scène d'animaux de style égyptisant. Deux lions ont renversé un taureau; quatre tiges de papyrus caractérisent le lieu où l'action se passe; au-dessus un oiseau de proie plane, les ailes éployées. Ce médaillon central est entouré de deux zônes. On voit sur la première zône une chasse au lion. Un lion vigoureux a posé ses pattes sur le corps d'un homme nu qu'il a terrassé; c'est là un motif fréquent dans l'art égyptien. A droite deux compagnons du chasseur tombé, armés d'une lance et d'un arc, se précipitent contre l'animal; derrière eux deux valets montés attendent, tenant chacun un couple de chevaux. De l'autre côté un cavalier galope vers la gauche; il se retourne sur son cheval, pour envoyer ses flèches au lion; devant lui un bouquetin descend d'une colline et s'enfuit rapidement. Plus loin on voit, encadré par deux palmes, le groupe assyrien bien connu de l'homme qui enfonce son

couteau dans le corps d'un lion debout devant lui. — La zône extérieure est remplie par un long cortège de soldats à pied et de cavaliers, parmi lesquels on distingue un char de guerre attelé de deux coursiers. Sur le style et la provenance de ces coupes, cf. p. 352 et suiv.

Grifi, Monum. di Cere T. V, 1. Mus. Gregor. I T. LXVI (A I T. XXIII). Canina, Etruria maritt. I T. 56. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III p. 768.

A gauche:

Coupe à reliefs en argent (très endommagée; dorée, comme la précédente).

Au fond de la coupe, on voit le groupe, emprunté à l'art égyptien, qui représente un roi mettant à mort un prisonnier enchaîné (auprès on distingue le reste d'un autre personnage); tout autour se développent deux rangées de cavaliers et de fantassins, diversement équipés, comme sur la coupe dont il a été question au paragraphe précédent.

Grifi, Monum. di Cere T. X, 2. Mus. Gregor. I T. LXV (A I T. XXII), 1.

A droite:

Coupe à reliefs en argent (en fragments, dorée).

Au centre est représentée une vache allaitant son veau (tout auprès on distingue les restes d'un autre veau); au milieu se dressent des papyrus à haute tige, entre lesquels volent des oiseaux de marais — voilà encore un tableau champêtre originaire de l'Egypte. La zône, qui entoure immédiatement ce motif central, et dont il ne reste que des fragments, représente un cortège de guerriers; il en est de même de la seconde zône (extérieure), dans laquelle on voit, à côté de cavaliers et d'archers, un char attelé de deux chevaux.

Grifi, Monum. di Cere T. X, 1. Mus. Gregor. I T. LXV (A I T. XXII), 2. — Le tableau central: Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III p. 790.

Coupe en argent sans anses avec décoration en relief.

La surface extérieure de la coupe est ornée en haut de deux zônes qui représentent des rangées de fantassins, de cavaliers armés et de chars de guerre; dans la zône supérieure, au milieu de ces motifs, on voit un lion assis répété deux fois; au-dessus de lui vole un oiseau de proie. Le bas de la coupe est décoré extérieurement d'un groupe qui représente un lion assis entre deux hommes; au-dessus du groupe volent un grand et deux petits oiseaux. — L'intérieur de la coupe est aussi garni de reliefs. C'est encore le groupe d'une vache allaitant son veau qui sert de médaillon central; dans la première des bandes qui se développent tout autour on voit, outre les écuyers et les chars de guerre habituels, une voiture à fourrage traînée par un mulet; ce motif est répété deux fois. La bande supérieure est remplie en partie par un cortège militaire, en partie par une scène religieuse de caractère égyptien. Deux hommes, assis sur des sièges de forme cubique, tiennent des coupes dans leurs mains; une femme, debout entre eux, verse à boire à l'un d'eux; vers la gauche trois autres femmes s'approchent, portant des corbeilles sur leurs têtes; elles ressemblent aux femmes qui, sur les monuments égyptiens, apportent aux tombeaux les présents destinés aux morts. Suivant l'habitude de l'art égyptien, les corps de ces femmes sont dessinés comme s'ils étaient nus; les vêtements qui les enveloppent ne sont représentés à droite et à gauche que par des lignes ponctuées.

Grifi, Monum. di Cere T. VIII et IX. Mus. Gregor. I T. LXIII et suiv. (A I T. XX et suiv.). Canina, Etruria maritt. I T. 56, 2 et 3. Cf. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III p. 780, 785.

345 **Grande fibule à plaques.**

Ce merveilleux bijou ne servait pas, comme on l'a cru pendant longtemps, à parer la tête; c'est bien plutôt une fibule (épingle à vêtement) richement décorée, dont la forme générale se retrouve dans les fibules à disque des plus anciens tombeaux à incinération de la période appelée le premier âge du fer; comme l'indiquent ses

grandes dimensions, elle a dû servir plutôt de broche que d'épingle proprement dite. Cette fibule se compose d'une large plaque ovale, réunie par deux bandes métalliques oblongues à une seconde plaque en forme de poire: derrière ces deux plaques se trouve une longue épingle, dont l'extrémité pointue entre dans un petit tube caché par la grande plaque. Par la technique comme par le genre de la décoration, cette fibule rappelle de très près le grand pectoral (cf. p. 355). Sur la plaque ovale sont dessinés cinq lions passant et une double bordure de rosettes phéniciennes reliées à une chaîne; les deux bandes intermédiaires, qui portent à leurs extrémités des pendeloques en forme de palmettes, sont richement décorées de lignes brisées (en travail granulé). Sur la plaque en forme de poire, on voit six rangées de quadrupèdes (griffons?) ailés estampés et sept rangées de petits canards travaillés en ronde bosse. La partie inférieure de cette plaque est constituée par un masque humain de style égyptisant, qui paraît avoir été employé par cet art avec la signification que le masque de la Gorgone eut dans l'art grec depuis la fin du VII[e] siècle avant Jésus Christ.

Grifi, Monum. di Cere T. II. Mus. Gregor. I T. LXXXIV et suiv. (A I T. XXXII et suiv.). Canina, Etruria maritt. T. 54, 1 et 2. Martha, L'art étrusque p. 110. Cf. Ann. d. Instit. 1885 p. 30 (Undset), et la bibliographie citée plus haut p. 353. Ce qui prouve encore que ces fibules ne sont pas d'origine sémitique, c'est qu'un pendant à la fibule dont nous venons de nous occuper, trouvé près de Ponte-Sodo (auj. à l'Antiquarium de Munich), est décoré de figures de guerriers, de lions et d'oiseaux dessinés dans un style géométrique tout à fait voisin du style dit du Dipylon (Micali, Monumenti per servire alla storia 1832 T. 45, 3, III p. 66). — En ce qui concerne l'emploi du masque, cf. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia p. 71.

Deux bracelets semblables.

Il se composent d'abord d'une plaque d'or de forme allongée, décorée sur ses bords de méandres et de triangles, et divisée par d'autres méandres fort étroits en six tableaux; chacun de ces tableaux représente trois femmes vêtues de longues draperies, qui se tendent les

mains; entre elles, à l'arrière-plan, se dressent des plantes à longue tige, couronnées de palmettes phéniciennes (palmiers stylisés). Aux extrémités de cette plaque d'or, se rattache de chaque côté une double lame d'or bordée d'un double ruban en fils d'or tressés; la même décoration couvre la surface intérieure et extérieure de cette double lame: entre deux lions qui passent debout on voit un personnage vêtu tenant dans ses mains des plantes stylisées; de chaque côté, à droite et à gauche, un homme se prépare à frapper le lion par derrière avec un poignard. A chaque angle du tableau qui décore la double lame d'or se trouve un bouton en forme de tête humaine; des chaînettes d'or sont attachées au bord supérieur; elles servaient à fixer et à resserrer le bracelet. Parmi tous les bijoux de la collection, ces bracelets, par leur caractère étrange, sont ceux qui témoignent le plus d'une origine non grecque.

Grifi, Monum. di Cere T. III, 4. Mus. Gregor. I T. LXXVI (A I T. XXX). Canina, Etruria maritt. I T. LIV, 4—7. Fontenay, Les bijoux anciens et modernes (Paris 1884) p. 264 et suiv.

Sur les rayons inférieurs (horizontaux) de la vitrine sont réunis **des bijoux de diverses époques.** La riche variété de ces parures prouve que les Etrusques avaient un luxe tout oriental, ce que nous avions déjà pu observer sur leurs portraits. Elle nous montre de plus quel haut degré de perfection l'orfèvrerie antique avait atteint dans toutes ses branches: travail au repoussé, fils de métal tressés, filigrane, travail granulé, ciselure (travail au poinçon), nielle (application de l'émail sur l'or). Nous possédons ici des échantillons brillants de toutes ces techniques, échantillons que les orfèvres italiens de nos jours ont souvent pris pour modèles — sans pouvoir toujours les égaler. La plupart de ces bijoux étaient exclusivement destinés à la parure des morts; ils avaient le même aspect et la même signification, mais non point la même valeur matérielle que ceux des vivants (cf. p. 305).

Il n'est pas toujours facile de déterminer avec certitude quels sont, parmi ces objets, ceux qui ont été fabri-

qués en Etrurie même. Les orfèvres étrusques paraissent avoir acquis de bonne heure une grande habileté technique; mais les formes des fibules, des anneaux, des pendants d'oreille, des bracelets et des colliers sont des formes grecques archaïques, et nous pouvons, grâce aux découvertes faites en Etrurie, nous représenter des objets précieux décrits dans Homère. Il y a même certains bijoux, parmi les plus gracieux, qui sont absolument semblables aux bijoux trouvés dans les tombeaux grecs, et que nous devons considérer comme des originaux grecs. De même les diverses couronnes en feuilles d'or ont été fabriquées d'après des modèles helléniques. On a trouvé dans les tombes étrusques beaucoup de ces couronnes employées à parer les morts; mais ce fait même prouve qu'elles étaient très usitées parmi les vivants; il est même probable que les *coronae etruscae* ont servi de modèles aux Romains pour les couronnes de leurs triomphateurs. Ce qui est certainement italique (peut-être aussi dans la conception) ce sont les bulles, médaillons creux circulaires ou en forme de cœur, faites d'une mince feuille d'or ornée de reliefs au repoussé; ces bulles étaient, pour ainsi dire, un signe distinctif national propre aux Etrusques; les Romains le leur ont emprunté. Les reliefs des exemplaires les plus récents reproduisent presque toujours grossièrement et souvent sans intelligence des types grecs, ajustés au cadre restreint dans lequel on les transportait et accommodés au goût étrusque; nous avons déjà pu nous rendre compte de ce procédé en étudiant les mauvais dessins de certains miroirs.

331 **Couronne d'or**, en feuilles de chêne très serrées. **Collier d'or**, composé de petites perles enfilées à la suite les unes des autres, et auquel pendent des grenades. **Anneaux d'or**, ornés d'emblèmes gravés.

Mus. Gregor. I T. LXXXIX (A I T. CXXX); T. LXXIX (A I T. CXXIV), 5.

333 **Couronne d'or en feuilles de laurier.** Mince **diadème en or**, ayant la forme de deux branches recourbées qui se

rejoignent, avec des feuilles de myrthe en émail vert et des baies de myrthe en émail foncé.

Mus. Gregor. I T. XCI (A I T. CXXXII), 1 et 2. Cf. Fröhner, Musées de France T. 35. Fontenay, Les bijoux p. 392.

335 **Sept capsules d'or**, qui, enfilées sur un cordon, étaient portées autour du cou.

Sur trois de ces capsules est répété le motif d'un homme barbu, qui travaille à un casque, le marteau à la main: Vulcain (Héphaistos) forgeant les armes d'Achille; sur deux autres nous voyons un guerrier se précipitant, l'épée nue, pour frapper un jeune homme nu et désarmé, renversé par terre. Les deux dernières représentent une jument en train de lécher un petit enfant nu, qui a saisi sa mamelle pour y boire; auprès de ce groupe un homme nu debout paraît caresser l'animal, tandis que de sa main gauche il saisit le bras gauche de l'enfant, à peine tendu vers lui. Il faut reconnaître ici probablement le mythe d'Hippothoon, fils d'Alopè, qui fut exposé après sa naissance, et soigné par une des cavales de son père Neptune (Poseidon); l'homme nu serait peut-être alors le berger qui trouva l'enfant. Ces bulles, ainsi que le collier découvert en même temps qu'elles et placé tout auprès, datent des derniers siècles avant Jésus-Christ, probablement du second siècle; les diverses parties du collier sont décorées alternativement de l'image d'un sphinx assis et d'une tête de Méduse (du type récent et plus noble qui représente la Gorgone comme une femme à chevelure abondante, avec un collier autour du cou).

Trouvées en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. LXXXI (A I T. CXXVI), 1. Cf. Panofka, Atlas und Atalante p. 17 et suiv. Compte-rendu de la commission archéol. St-Pétersbourg 1864 p. 169. Heydemann, Pariser Antiken p. 13.

337 **Fine pendeloque composée de petites chaînettes**, auxquelles sont suspendus des perles, des masques de femmes (l'un d'entre eux a le type de Méduse), des fleurs ouvertes et en boutons.

Mus. Gregor. I T. LXXX (A I T. CXXV), 4.

Une **fibule en or**, deux **boutons plats** de forme ronde, ornés d'un relief de style archaïque développé qui représente une Ménade tenant dans ses mains une lyre et un serpent. Trois **disques** ronds avec une belle tête de femme vue de profil (type du IVe siècle). — Trois **bulles**, décorées d'un relief représentant un jeune guerrier qui tombe à la renverse, frappé de la foudre; c'est Capanée, que Jupiter (Zeus) foudroie sous les murs des Thèbes.

Mus. Gregor. I T. LXXI (A I T. CXIX), LXVIII a (A I T. CXVI); LXIX b (A I T. CXVII). — Sur les représentations du mythe de Capanée, cf. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 193.

339 **Débris de colliers. Pendants d'oreille**, du type dit *orecchini a baule;* on y a reconnu avec beaucoup de vraisemblance ces pendants d'oreille ornés de «pupilles d'or», que mentionne Homère. — Cf. des exemplaires semblables: n. 341 et n. 345.

Mus. Gregor. I T. LXXII (A I T. CXXI). Cf. Fontenay, Les bijoux p. 91 et suiv. Helbig, Homer. Epos[2] p. 273. Martha, L'art étrusque p. 567.

341 **Boucles d'oreille, couronne en feuilles d'or, collier** orné de glands et de têtes de veau, d'une composition un peu lourde.

Le collier a été trouvé en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 5.

343 **Anneaux** avec cachets; **Scarabées** (pierres en forme de scarabées, à l'imitation des scarabées d'Egypte). Grande **bulle**, suspendue à une chaînette simple (trouvée à Ostie dans un vase funéraire).

Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 4.

345 **Boucles d'oreille** *(orecchini a baule).* **Couronne en feuilles de chêne très serrées.** Une paire de **pendants d'oreille** fort gracieux: au-dessous d'un disque, qui est décoré de demi-cercles et de petits tas de points en travail granulé, une amphore pend entre deux chaînettes. — **Pendant d'oreille** analogue: le disque est orné d'une rosette, et l'amphore est remplacée par un coq en or émaillé. Travail grec du IIIe siècle avant J.-C.

Mus. Gregor. I T. LXXIV (A I T. CXXII). Cf. Fontenay, Les bijoux p. 109, 114. Martha, L'art étrusque T. I, 7 et 9.

Deux bijoux en forme de broches d'une finesse admirable (l'un d'entre eux n'a été conservé qu'en fragments); ils sont ornés de pierres inscrustées et de figures au repoussé qui représentent des Silènes couchés (en or travaillé au repoussé avec décoration de petits grains); deux des Silènes sont entièrement conservés; le troisième ne l'est qu'en partie. Sans aucun doute c'est là un travail grec, un peu plus ancien que les pendants d'oreille mentionnés plus haut.

Trouvés en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. LXXIII a et LXXI c (A I T. CXXI a et CXIX c).

Deux grandes bulles en or, ornées d'un relief qui représente un quadrige ailé, sur lequel un homme barbu et un personnage plus jeune, à longs cheveux, armé d'un bouclier, paraissent se précipiter du ciel vers la terre (Jupiter et Minerve dans la lutte contre les Géants?). Comme le prouvent le style du relief, les points disséminés sur le fond de la scène et les ornements ondulés qui l'encadrent, ces bulles ne sont pas antérieures au II[e] siècle avant J.-C. Une troisième **bulle** de mêmes dimensions et du même genre, qui faisait partie du même collier que les deux autres, est ornée d'un relief qui représente un autre groupe: à gauche sont assis une femme vêtue d'une longue draperie et un jeune homme nu qui se tiennent embrassés (Vénus et Adonis); à droite auprès d'eux on voit un Amour.

Trouvées en 1837 à Vulci. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 2 et 3. Cf. Bulletin de l'acad. de Bruxelles 1842 p. 258 (De Witte). Braun, Ruinen und Museen p. 792. Martha, L'art étrusque p. 572.

Chaînette, ornée de têtes d'animaux en or et de montures carrées destinées à recevoir des pierres. Un certain nombre de petites **fibules en or** de formes différentes, dont plusieurs sont décorées de figurines représentant des sphinx.

La chaînette: Mus. Gregor. I T. LXXX (A I T. CXXV), 1. Les fibules: I T. LXIX (A I T. CXVII).

X. Corridor.

Dans la vitrine qui est près de la fenêtre il faut remarquer, parmi d'autres objets en bronze, les mors de cheval qui s'y trouvent.

Cf. Gozzadini, De quelques mors de cheval italiques, p. 17 et suiv.

Contre le mur, en face de la porte d'entrée, sont placés les autres fragments de ce revêtement en bronze, dont nous avons étudié déjà quelques morceaux p. 320 n. 62. Sur l'un de ces fragments on voit un lion ailé, dressé sur ses pattes de derrière, avec une tête humaine couronnée de fleurs de lotus (sphinx); sur un autre fragment est représenté une femme tenant dans ses mains une fleur stylisée.

Grifi, Monum. di Cere T. VI, 7 et 8. Mus. Gregor. I T. XVII (A I T. XVI).

Fragments de deux grands **boucliers en bronze**, du même genre que les boucliers, décorés seulement d'ornements géométriques, dont nous avons déjà parlé au n. 164 p. 327.

Proviennent aussi de la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. A I T. XII, 3.

Patère avec poignée en forme de statuette.

La poignée est formée par la statuette d'une femme nue, parée seulement de colliers et de bracelets (Vénus), qui de la main gauche tient un miroir devant sa figure, et de la main droite relève ses cheveux. Sous le petit socle plat qui supporte la statuette se trouve un anneau, par lequel on pouvait suspendre la patère; cet anneau a sans doute fait disparaître la raison d'être primitive de cette statuette, sur laquelle le vase reposait debout. — Du dernier siècle av. J.-C., comme les nrs. 297 et 310 de la neuvième chambre (p. 343 et suiv.), qui font pendant à cette patère.

Trouvée en 1834 à Vulci. Mus. Gregor. I T. XII (A I T. LXI).

Garnitures en bronze, ornées de sujets au repoussé.

Ces huit lames de métal, dont cinq ont gardé leur longueur primitive de 0,438 m., et dont trois ne se sont conservées qu'imparfaitement, formaient sans aucun doute le revêtement d'une ciste: toutefois il est impossible d'en reconstituer l'ensemble avec certitude. Les rangées de boutons et de palmettes de lotus, dont se composent les trois lames purement décoratives, ont un caractère exclusivement grec; les sujets figurés ont été évidemment inspirés par l'art ionien archaïque du VIe siècle; mais ils contiennent plusieurs éléments étrangers, ajoutés probablement dans les ateliers italiques, où l'on travaillait d'après des modèles ioniens.

La première et la troisième lame de bronze sont identiques; on y voit, répétée trois fois sur chacune, la rencontre de quatre femmes et de cinq hommes (dans lesquels il faut sans doute reconnaître des guerriers revenant d'une expédition); les cinq hommes ont tous un bras levé, dans l'attitude des gens qui saluent et qui causent; en outre le premier tient une massue dans sa main droite abaissée; le quatrième, qui est armé d'une lance, conduit deux chevaux, dont le premier est paré de colliers. Sur la seconde et la quatrième lame (qui sont semblables) est représentée une scène de sacrifice (répétée trois fois, elle aussi, sur chaque lame). A droite un dieu vêtu d'un long chiton (Bacchus [Dionysos]?) est assis sur un pliant; Mercure (Hermès) s'avance vers lui, reconnaissable aux ailes de ses talons et de son chapeau, tenant une lance dans la main droite; plus loin à droite on voit près d'un autel un Silène chauve, que l'on reconnaît à ses oreilles de porc, à sa queue et à ses sabots de cheval; une coupe dans la main gauche, un couteau de sacrifice dans la main droite, il attend les deux victimes (chevreaux ou chèvres, malgré leurs hautes jambes?), qui sont amenées en procession solennelle par cinq autres Silènes (du même type). Le premier de ces Silènes tient une hache (?), le second joue de la double flûte, le troisième porte une outre de

vin, le quatrième une amphore; le cinquième tient un couteau dans la main droite (?), dans la main gauche abaissée trois objets en forme de bâtons. La septième lame de bronze est encore plus intéressante : elle représente, dans une série de scènes qui malheureusement ne sont pas toutes très bien conservées, la lutte des Dieux et des Géants. A gauche on voit de face un homme accroupi, les jambes écartées (c'est peut-être un Satyre ; mais le pied gauche a une forme humaine) ; plus à droite on voit deux Géants, dont les jambes sont enveloppées par une double tige sortant du sol ; le premier d'entre eux est déjà presque tombé sur les genoux ; en face des Géants, un dieu (Vulcain [Héphaistos] ?) dont l'image est à moitié effacée ; puis de gauche à droite se succèdent les motifs suivants : Mercure (Hermès), reconnaissable à son pétase armé d'une lance, a saisi à la gorge un Géant tombé sur les genoux devant lui et qui lui demande grâce, mais en vain — il est très facile de distinguer l'équipement de ce Géant (une courte tunique et une cuirasse). Auprès de ce groupe un autre Géant est étendu mort sous un morceau de rocher ; au-dessus de sa tête un couple de guerriers très étroitement uni (Diane [Artémis] et Apollon) se précipitent en avant ; tous deux brandissent leur épée de la main droite, et tendent la main gauche vers un Géant, qui vient d'être renversé par un autre dieu (Neptune [Poseidon] ?). On voit ensuite Jupiter (Zeus) lançant la foudre contre un Géant, que la terreur rend impuissant et qui se jette par terre. Auprès de Jupiter, Junon (Héra), la tête couverte d'un bonnet pointu, a mis son pied sur le corps d'un ennemi vaincu ; devant elle Minerve (Athèna), qui a saisi un Géant par l'épaule, brandit de la main droite le bras d'un ennemi dont elle a déchiré le corps. Tout à fait en avant Hercule (Héraclès), la peau de lion nouée autour du corps, tient son arc dans sa main gauche tendue en avant ; de la main droite il brandit sa massue ; devant lui un Géant est tombé sur les genoux. A l'extrémité droite, on voit en outre le bas des jambes et la main droite d'un dieu qui combat ; la

main droite tient une lance ornée de rubans (Bacchus [Dionysos]?).

Trouvées à Bomarzo (en l'année 1832?). Mus. Gregor. I T. XXXIX (A I T. LXXXVI). Antike Denkmäler herausg. vom archäolog. Institut I T. 21. Cf. Mayer, Giganten und Titanen p. 339 et suiv.; Römische Mittheil. d. arch. Instit. III p. 176 (Dümmler). Le fragment d'une autre bande de métal, ornée de reliefs qui ont été moulés sur la même estampe que la première et la troisième de nos lames de métal, se trouve reproduit comme frontispice dans Panofka, Collection Pourtalès. Quelques fragments d'une réplique de ces lames de bronze, se trouvent au Musée Kircher (cf. p. 393). Cf. Schumacher, Praenestin. Ciste zu Karlsruhe p. 57 et suiv.

Dans l'armoire de droite ont été réunis divers morceaux de sculpture en marbre et en bronze de l'époque romaine; ils n'ont en général que peu de valeur. Parmi les marbres, on peut citer une Hygie et un Esculape (deuxième rayon du bas); parmi les bronzes (troisième rayon), la statuette d'un Hercule (Héraclès) au repos et un Bacchus (Dionysos) archaïsant.

Sur le sol et sur les tablettes disposées le long du mur se trouvent des conduites d'eau en plomb avec inscription (cf. p. 387).

Découvertes sur la voie Aurélienne en 1850, près de l'aqueduc de Trajan. Cf. Lanciani, Le acque e gli acquedotti di Roma (Rome 1880) p. 249 et suiv.

Onzième chambre.

Cette salle contient trois sarcophages étrusques dont les faces sont ornées de bas-reliefs intéressants: n. 43, Procession solennelle étrusque avec musiciens; n. 97, Cortège d'un magistrat; n. 119 (en nenfro), Meurtre de Clytemnestre, sacrifice d'Iphigénie, duel sanglant des deux frères thébains, Etéocle et Polynice, Télèphe avec le petit Oreste. On y voit en outre des pierres tombales (cippi) étrusques, des inscriptions sur plaques, plus loin quelques vases d'une haute antiquité, parmi lesquels plusieurs grands plats et des jarres à provisions dépourvues d'anses (appelées *pithoi*) en terre cuite rouge, avec reliefs estam-

pés (du genre dit ‚*red ware*'); des vases étrusques en terre cuite noire (bucchero), avec reliefs de style oriental; une urne cinéraire (de l'espèce dite *canopus*), dont la partie supérieure reproduit des formes humaines, etc.

N. 43: cf. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 454. — N. 119: Mus. Gregor. I T. XCVI (A II T. C). Brunn-Körte, I rilievi delle urne etrusche I T. 80, 11; 83, 2 et 3; II T. 20, 6. — Les pierres à inscriptions: Mus. Gregor. I T. CV et suiv. (A II T. CV et suiv.). Les vases: Mus. Gregor. II T. XCIX et suiv. (A I T. II et XXXIV). — Le «red ware», cf. Birch, History of ancient pottery[2] p. 455 et suiv. Arch. Zeit. XXXIX 1881 p. 40 (Löschcke). — Le canopus, cf. Museo ital. di antichità class. I p. 320 (Milani).

Sur les murs se trouvent des copies de plusieurs peintures murales, dont les originaux décorent les tombes de Corneto. Voici l'ordre dans lequel elles se suivent, si à partir de l'entrée nous nous dirigeons vers la droite: copie de la tombe dite *grotta del morto* (lamentations autour d'un mort et danses), puis *grotta delle bighe* (jeux funéraires et danses), *grotta della caccia del cignale* ou *grotta Querciola* (festin avec danse et musique), *grotta delle iscrizioni* (jeux), *grotta del triclinio* (festin), *grotta del Barone* (jeux militaires, cavaliers). Les tableaux de chaque paroi sont reproduits chacun sur une bande de toile. Toutes ces fresques, qui remontent à la plus ancienne période de développement de la peinture étrusque (depuis la fin du VIe siècle av. J.-C.), ont été exécutées sous l'influence de modèles grecs (d'abord ioniens, puis attiques), peut-être même quelques-unes par des artistes grecs venus en Italie, qui ont sacrifié dans le détail au goût étrusque. La peinture (Pluton et Proserpine) que l'on voit au-dessus de la porte, et dont l'original (aujourd'hui détruit) se trouvait dans la tombe Campanari, à Vulci, date d'une époque beaucoup plus récente.

Mus. Gregor. I T. XCIX—CXIV (A II T. XCI—XCVI); — pour la tombe Campanari, Monum. d. Instit. II T. 53 et suiv. Cf. Braun, Ruinen und Museen p. 807 et suiv. Dennis, Cities and cemeteries[3] I p. 325, 373, 306, 364, 318, 368, 465. Ann. d. Instit. 1859 p. 325 et suiv.; 1866 p. 422 et suiv. (Brunn); 1863 p. 336 et suiv.; 1870 p. 5 et suiv. (Helbig). Wörmann, Geschichte der Malerei I p. 101 et suiv. Martha, L'art étrusque I p. 337 et suiv.

Douzième chambre.

L'armoire du milieu renferme une série d'objets antiques en bronze, en particulier quelques vases et quelques plats de grandes dimensions (dont plusieurs portent des inscriptions étrusques).

Ces objets proviennent de la tombe des Herennii à Bolsena (Volsinii); ils appartenaient d'abord au marquis Ravizza; puis ils furent acquis par Pie IX. Cf. Corssen, Sprache der Etrusker p. 360 T. 8.

Statuette d'un aruspice (examinateur des entrailles des victimes) sans barbe, à longs cheveux, la tête couverte d'un haut bonnet pointu *(tutulus)*, revêtu d'une tunique étroite et sans manches, sur laquelle est gravée une inscription étrusque (au-dessus de la jambe gauche), et d'un pallium à frange très large, agrafé par devant au moyen d'une fibule.

Trouvée dans un tombeau près du Tibre: Mus. Gregor. I T. XLIII, 2. Cf. Dennis, Cities and cemeteries[3] II p. 478. Corssen, op. cit. I p. 641. Martha, op. cit. p. 506.

C'est un grossier travail de basse époque que le **buste en relief d'une divinité**, chargée de symboles panthéistiques. Le dieu barbu, qui doit être rapproché des représentations du dieu Silvain, tient dans sa main droite une pomme de pin, dans sa main gauche une branche d'arbre, autour de laquelle un serpent est enlacé; un aigle est perché sur son épaule; sur sa poitrine on voit une étoile (ou une rouelle, symbole solaire répandu en Orient) et un bas-relief mithriaque; au-dessous se trouvent une amphore et une tête de bélier. Evidemment nous possédons ici l'image d'une divinité gréco-romaine affublée de plusieurs symboles du culte mithriaque (cf. Vol I p. 481 et suiv.); cette confusion des divinités et des cultes les plus différents a été fréquente dans les derniers temps de l'empire. — Tout auprès on voit un **buste semblable**, d'un travail encore plus grossier et d'un caractère tout à fait barbare (en tunique à manches, avec un bonnet phrygien sur la tête, une pomme de pin dans la main

droite et dans la main gauche un bâton [une torche] entouré d'un serpent).

Ces deux bustes proviennent, eux aussi, paraît-il, de Bolsena. Cf. Revue archéol. 1892 II pl. X, p. 189 et suiv. (Cumont).

Sur l'armoire: **Support en lames de bronze.**

Ce support est formé d'une partie sphérique, que surmontent deux gros bourrelets ronds, sur lesquels est placée une chaudière peu profonde (cf. p. 242 n. 34). A cette forme très archaïque correspondent les ornements au repoussé de style oriental; les étrangetés de cette décoration tiennent à ce que ce support n'est pas une œuvre purement phénicienne ou purement grecque, mais une imitation fabriquée sur le sol italique et peut-être en Etrurie même. La chaudière est ornée de deux zônes contenant l'une des taureaux et des lions passant, l'autre des lions ailés et des griffons (du type « phénicien » archaïque), et d'une rangée de palmettes d'une forme toute particulière. Les deux bourrelets ronds sont décorés chacun de deux séries de lions et de taureaux passant. Sur la partie sphérique du support, on voit de nouveau quatre rangées des palmettes ci-dessus, puis des taureaux et des lions en liberté, puis encore des lions, des griffons, et un sphinx (?), enfin des lions ailés et des taureaux également ailés.

Trouvé dans la tombe Regulini-Galassi. Grifi, Monum. di Cere T. XI, 2. Mus. Gregor. I T. XI (A I T. XVII). Cf. Semper, Der Stil[2] II p. 74. Martha, L'art étrusque p. 109. Olympia IV p. 135 (Furtwängler).

Dans la vitrine qui est devant la fenêtre, se trouvent des objets en ivoire, des poinçons pour écrire (stili) et des dés; il faut citer encore les deux moitiés d'un coffret rond, ornées de sphinx accroupis et d'un groupe qui représente un homme sans barbe et à longs cheveux, courtvêtu, entre deux lions dressés; ces motifs sont en relief; c'est peut-être une œuvre phénicienne.

Trouvés dans la tombe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. CVI (A I T. VIII), 9 et 10.

Dans un petit cabinet à gauche, on a reconstitué une chambre funéraire étrusque (du type appelé *tomba a camera*): devant l'entrée ont été placés, comme gardiens du repos éternel, deux lions en nenfro. Dans l'intérieur de la tombe, le long des murs, se trouvent les bancs en pierre, sur lesquels les cadavres étaient étendus, entourés des vases et des autres ustensiles employés dans la vie quotidienne; d'autres objets semblables sont accrochés aux parois.

Les lions ont été trouvés à l'entrée d'une tombe de Vulci. Mus. Gregor. A II T. CI, 6.

Le Musée Kircher et le Musée préhistorique au Collège romain.

Le **Museo Kircheriano** doit son nom au jésuite allemand Athanasius Kircher (né en 1601 près de Fulda, mort en 1680), qui vint à Rome vers 1635 pour être professeur au Collège romain; c'est alors que, guidé par son goût pour les sciences mathématiques et historiques, il réunit une collection de curiosités, dans laquelle outre des produits naturels de toutes sortes et des échantillons empruntés à toutes les branches de l'activité artistique, se trouvaient aussi quelques antiques peu nombreux et sans importance. C'est seulement au XVIIIe siècle que cette collection, grâce surtout aux efforts de Bonanni et de Contucci prit de plus en plus le caractère d'un cabinet d'antiques; elle acquit alors (vers 1738) la ciste de Ficoroni, qui est la perle de ce Musée.

Pendant tout le temps que l'ordre des Jésuites demeura suspendu (1773—1823), le Musée Kircher fut de plus en plus négligé au profit des grandes collections papales du Vatican et du Capitole. Dans notre siècle Giuseppe Marchi, le célèbre archéologue, s'en est beaucoup occupé; grâce à lui la section des antiquités chrétiennes, la collection des balles de fronde en plomb et des conduites d'eau s'enrichirent considérablement; c'est aussi pendant sa direction que le Musée acquit le produit des fouilles de Vicarello et le fameux graffite du «Crucifix-caricature». Depuis l'année 1870, le Collège romain avec toutes ses collections est devenu propriété de l'Etat, et le Musée Kircher a été complètement réorganisé sur une

base scientifique. Les antiquités grécò-romaines et chrétiennes ont été réunies en une seule collection fort importante par Ettore de Ruggiero (dans les salles à gauche de l'entrée). Les objets ethnographiques formèrent en 1876 le Musée National ethnographique et préhistorique (Museo nazionale preistorico ed etnografico), qui sous la direction de Luigi Pigorini est devenu un musée de premier ordre et qui s'enrichit toujours davantage. En 1876 il a acqûis une collection d'une importance extraordinaire, le fameux trésor de Préneste (p. 406 et suiv.).

Bonanni, Musaeum Kircherianum (Rome 1709). (Contucci) Musei Kirkeriani in Romano S. I. Collegio Aerea notis illustrata, Rome 1763. (Brunati) Musei Kirkeriani inscriptiones ethnicae et christianae (Milan 1837). Ett. de Ruggiero, Catalogo del Museo Kircheriano Parte prima (Rome 1878). Cf. Justi, Winckelmann II, 1 p. 128. Luigi Pigorini, Il Museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma 1881; seconda relazione 1884. Nuova Antologia XXXIV serie III (1891).

Dans l'état actuel (qui n'est pas définitif), le Musée Kircher occupe la salle située à gauche de l'entrée principale et les deux chambres contigües. A droite de l'entrée, dans le vestibule et dans la moitié sud de la longue suite de chambres qui se succèdent sur le côté oriental de l'édifice ont été placées les collections préhistoriques. Vient ensuite au nord la troisième section du Musée, le Musée ethnographique qui occupe toute la face nord du bâtiment (on prépare un plan pour permettre au visiteur de s'orienter).

Musée Kircher.

Première salle.

Terres cuites, sculptures en marbre, antiquités diverses.

Les divers objets ne sont pas exactement placés dans l'ordre de leurs numéros. Nous commençons notre visite à gauche de la porte d'entrée. Parmi les nombreux bas-reliefs en terre cuite, dont nous avons signalé plus haut p. 212 le rôle décoratif, il faut citer:

40 Plaque de terre cuite, paysage des bords du Nil.

Deux arcs supportés par des pilastres encadrent un paysage fantaisiste des bords du Nil, au moment de l'inondation. A gauche nous voyons, sur la rive du fleuve, une cabane ronde, sur laquelle est perchée une cigogne; auprès de la cabane une femme est étendue sur une litière; au premier plan un hippopotame passe le Nil à gué, tandis qu'un crocodile est allongé sur une gigantesque plante aquatique. A droite on distingue au fond du paysage une hutte carrée, sur le toit de laquelle se tiennent deux cigognes; sur le Nil vogue une barque avec deux Pygmées comme rameurs; plus en avant se trouvent un crocodile et un oiseau d'eau. Les nrs. 54 et 90 sont des fragments de bas-reliefs semblables. Par leur caractère général ces tableaux rappellent d'autres paysages des bords du Nil, œuvres de l'art alexandrin, et en particulier la base de la statue du Nil (Vol I p. 30).

Les nombreuses répliques de ce sujet diffèrent les unes des autres par quelques détails. Cf. par exemple Gori, Inscript. antiquae in Etruriae urbibus extantes I T. 19. Combe, Terracottas in the British Museum T. XX, 36. Campana, Opere in plastica T. 114. Cf. Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker p. 300. — Le fragment d'une terre cuite semblable se trouve au Musée étrusque du Vatican (v. plus haut p. 217); un exemplaire intact est au palais des Conservateurs (v. Vol I p. 450).

72 Plaque de terre cuite, Victoires sacrifiant un taureau.
Cf. dans la même salle les nrs. 117, 151, 164—166, etc.

Ce groupe, qui a été reproduit avec de nombreuses variantes et en toute sorte de matières, n'est ici traité que dans un style purement décoratif. Cf. plus haut p. 12 n. 729.

100 Plaque de terre cuite: Hiérodules.

Deux hiérodules (servantes de temple), la tête ornée d'une sorte de kalathos de forme particulière — on y a vu aussi des Victoires sans ailes — dansent de chaque côté d'un Palladium. C'est là encore un de ces motifs

employés couramment par l'art décoratif romain des premiers temps de l'empire.

Cf. Campana, Opere in plastica T. 4. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst[2] II, 2 T. 20, 214a, p. 151.

107 **Plaque de terre cuite, combats d'animaux dans le cirque.**

Le fond architectural de la scène est formé à gauche par une construction que supporte une colonnade et aux fenêtres de laquelle on aperçoit une femme et un jeune homme suivant avec un intérêt très vif les péripéties du spectacle. A droite un voit une porte, sur laquelle sont placés des objets en forme d'œufs (cf. sur cette disposition Vol I p. 247), plus loin une colonne corinthienne que surmonte une statue de femme. Entre les colonnes qui décorent le rez-de-chaussée de l'amphithéâtre apparaît une lionne, qui s'élance sur un gladiateur casqué; ce gladiateur vient de se mettre en garde avec son épée et son bouclier contre un lion, qui l'attaque de l'autre côté et qui sort de la porte monumentale; un second gladiateur (la tête coiffée d'un chapeau plat) poursuit le lion et lui plante sa lance dans le cou; sous l'animal, on distingue le corps nu d'un homme renversé face contre terre.

Campana, Opere in plastica T. 93 à droite. Cf. Bull. d. Inst. 1884 p. 159 (P. J. Meier).

130 **Plaque de terre cuite, décoration d'un hermès de Bacchus (Dionysos).**

Un Satyre et trois femmes sont occupés à décorer un hermès de Bacchus (Dionysos) barbu et à faire tous les préparatifs d'un sacrifice non sanglant. L'une des femmes (à gauche) porte une hydrie sur son épaule et dans sa main droite une espèce de situla (seau); la seconde tient une corbeille pleine de fruits, dans laquelle le Satyre prend une grappe de raisin; la troisième (à droite) tient un pampre.

Campana, Opere in plastica T. 44.

Par terre, au-dessous:

Autel funéraire en marbre (creux à l'intérieur), avec un couvercle en forme de toit à fronton. Les angles de ce couvercle, qui imite par sa structure et par sa décoration les toits des temples, sont ornés chacun d'un aigle; dans le fronton est sculptée une couronne. Sur la face antérieure de la pierre on voit Pluton, entraînant sur son char Proserpine qui résiste; un Amour tient les rênes du quadrige; sous les pattes de devant des chevaux gît un serpent enroulé. Plus bas, l'espace, destiné à recevoir l'épitaphe, est resté vide. Les faces latérales sont ornées de branches de lauriers.

Bonanni, Mus. Kirch. T. XXVI, 116. Montfaucon, L'antiquité expliquée I T. 38. Overbeck, Kunstmythologie III p. 644 T. 18, 3.

Armoire II. Terres cuites.

Il faut remarquer dans la seconde rangée, un bas-relief représentant un banquet de famille; dans la troisième, Ganymède avec l'aigle.

A droite de l'armoire, par terre:

Sarcophage d'enfant, en marbre, orné de bas-reliefs.

Le milieu de la face antérieure est occupé par un laurier; à gauche de l'arbre on voit un enfant avec une oie, à droite un tout petit enfant qui joue avec un petit chariot (c'est peut-être une machine à roulettes, pour lui apprendre à marcher). Plus à droite une voiture fermée est tirée par un attelage de mulets; dans la voiture se trouvent une femme et un homme; la femme tient un poupon sur ses genoux; à gauche est représentée une voiture toute pareille, contenant un autre groupe, le père, la mère et l'enfant, tandis qu'un Amour vole au-dessus de l'attelage. C'est évidemment le même garçon — celui dont ce sarcophage contenait les restes — qui figure dans ces quatre scènes représentant quatre moments différents de sa courte vie. Des bas-reliefs du même genre, formés

par une succession de scènes empruntées à la vie des enfants, se retrouvent aussi sur d'autres cercueils d'enfants, qui datent de l'époque impériale.

Trouvé en 1723 à Rome. Montfaucon, L'antiquité expl. Supplément V T. 42 et suiv. Beschreibung Roms III 3 p. 498. Cf. De Ruggiero, Catalogo p. 53, n. 176. — Sur les sarcophages d'enfants analogues: Archäol. Zeit. XLIII 1885 p. 209 et suiv. (Wernicke).

Au-dessus du sarcophage:

1 **Urne cinéraire étrusque**, en terre cuite.

Sur la face antérieure on voit le duel des deux frères thébains (motif répété maintes et maintes fois sur les monuments de ce genre). Une femme — le portrait de la défunte — est étendue sur le couvercle; elle tient dans ses mains un éventail en forme de feuille. La polychromie de la tête et de l'éventail s'est bien conservée.

Sur les représentations du duel des frères thébains, cf. Brunn-Körte, I rilievi delle urne etrusche II p. 32 et suiv.

Armoire III.

Sur les rayons d'en haut: de nombreux **vases en argent et en bronze**, qui ont été trouvés en 1852 avec des milliers de monnaies (cf. plus bas) près de Vicarello sur les bords du lac de Bracciano. Comme le prouvent les inscriptions gravées sur ces vases, ce sont des ex-voto dédiés à Apollon et aux Nymphes par les étrangers qui venaient prendre les eaux aux sources thermales voisines du lac de Bracciano, sources renommées dès l'antiquité, et qui remerciaient les divinités du lieu de leur avoir rendu la santé; cf. plus haut p. 340. A côté des patères et des coupes on remarque un petit pot d'argent fragmentaire, sur lequel est représenté (en relief) Pan portant de la main gauche une corbeille de grappes de raisin et tenant de la main droite un thyrse. Mais ce qu'il y a de plus intéressant, c'est (sur le troisième rayon à partir du bas) un groupe de quatre vases d'argent en forme de colonnes milliaires: sur ces vases, dans quatre

colonnes, sont inscrits les noms et les distances des étapes échelonnées sur la route de Gadès (Cadix) à Rome; la somme totale de toutes ces distances est ajoutée sur la base; sur deux itinéraires on lit 1841 mille pas, tandis que sur les deux autres se trouve un chiffre un peu différent. Ces vases, qui sont d'inégale grandeur ne datent pas de la même époque (les plus grands datent de la seconde moitié du IIe siècle, le plus petit du IIIe siècle ap. J.-C.); ce sont des ex-voto offerts par des baigneurs venus de l'Espagne méridionale à Rome, puis de Rome au lac de Bracciano.

Marchi, La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari. Rhein. Museum IX (1854) p. 20 et suiv. (Henzen). De Ruggiero, Catalogo p. 102 et suiv., n. 402—410. Friedländer, Sittengeschichte Roms in der Kaiserzeit II 6 p. 17. Corpus inscriptionum Latin. XI n. 3281—3292.

Sur le rayon d'en bas:

Livre en feuilles de plomb.

Les deux feuilles qui forment la couverture sont ornées en leur milieu d'un buste en relief; au recto, c'est une femme voilée; au verso, un homme barbu. Dans l'intérieur de la couverture se trouvent sept feuilles de plomb très minces, attachées par une charnière; elles sont couvertes sur leurs deux faces de lettres grecques, latines et italiques qui forment un tout incompréhensible; le tiers supérieur de chaque page est occupé par deux figures humaines ou animales ou par deux symboles gravés. La provenance de ce livre n'est pas connue avec certitude. Le style et l'écriture ont un caractère très singulier; néanmoins l'objet passe pour être authentique, et l'on y voit un livre mystique des Gnostiques Basilidiens.

Cf. De Ruggiero, Catalogo p. 63—79, n. 199.

Sur le même rayon:

Lame de plomb avec imprécations amoureuses.

D'après le caractère de l'écriture cursive, cette lame de plomb remonte environ au milieu du dernier siècle av.

J.-C. « De même que le mort, dans la tombe duquel a été placée cette lamelle» — ainsi s'exprime dans sa colère pathétique l'amante jalouse — « ne peut ni parler ni converser, de même Rhodine doit être morte pour M. Licinius Faustus; elle ne doit ni parler ni converser avec lui. De même qu'un mort n'a plus d'accès ni auprès des dieux ni auprès des hommes, de même Rhodine ne doit pas avoir accès auprès de M. Licinius; qu'elle ne soit pas pour lui plus que le mort enseveli dans cette tombe. Vénérable Pluton, je te dévoue Rhodine; que M. Licinius Faustus la déteste toujours. Je te dévoue aussi M. Hedius Amphio, C. Popillius Apollonius, Vennonia Hermiona, Sergia Glycinna.»

Trouvée en 1852 dans un tombeau de la Vigna Manenti sur la voie Latine. Cf. Corpus Inscriptionum Latin. I n. 818; VI n. 140. De Ruggiero, Catalogo p. 61, n. 195.

Au même endroit:

Poids en plomb hexagonal (384 grammes, peut-être d'origine sicilienne) avec une inscription grecque (le nom de l'inspecteur du marché); poids en plomb carré (602 grammes) avec les inscriptions Ἰταλικόν d'un côté, Δίλειτρον (c. à d. double livre, bilibra) de l'autre côté, ainsi que les noms d'un consul (T. Julius Clatius Severus) et d'un agoranome (édile).

La Bilibra a été, paraît-il, trouvée près des foci dell' Astura entre Porto d'Anzio et le cap Circeo, l'autre poids dans les environs du lac d'Albano. Cf. Secchi, Campione d'antica bilibra Romana (Rome, 1835). De Ruggiero, Catalogo p. 58 n. 191 et suiv. Annali d. Institut. 1856 p. 51, 1865 p. 191 (Schillbach). Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 2417, 2418. Monumenti antichi pubblicati per cura dell' Accad. dei Lincei I p. 157 et suiv. (Gamurrini).

Dans les vitrines horizontales, l'histoire de la **monnaie romaine** est comme synthétisée par une riche collection de pièces: l'*aes rude* (morceaux de bronze grossiers), l'antique monnaie italique en bronze fondu *(aes grave signatum)*, ainsi que les pièces à effigie depuis leur début jusqu'à l'époque impériale sont représentés par de nombreux exemplaires; la plupart proviennent du dépôt d'ex-

voto du lac de Bracciano (v. p. 378); il est donc certain que ces bains de Vicarello ont été très fréquentés à toutes les époques. Il y a en outre dans ces vitrines beaucoup de pierres taillées et beaucoup de verres gravés.

Cf. Marchi, L'aes grave del Museo Kircheriano (Rome 1839). La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari (Rome 1852). Mommsen, Geschichte d. röm. Münzwesens 1860 (Edition française du duc de Blacas 1865—75). R. Garrucci, Le monete dell' Italia antica 1885. — Pour les pierres et les verres, De Ruggiero, Catalogo p. 220 et suiv., 246 et suiv.

Au mur:

229 **Plaques de terre cuite, Pénélope attristée, Ulysse mendiant et Euryclée.**

Ces deux bas-reliefs se font évidemment pendant, et reproduisent des modèles (peintures?) qui datent environ du milieu du Ve siècle. Dans l'un des deux tableaux on voit Pénélope assise sur une chaise, sous laquelle est placée sa corbeille de travail; elle est plongée dans de tristes pensées; c'est le même motif qu'une statue bien connue (cf. Vol I p. 54 n. 92). Derrière Pénélope la nourrice Euryclée est debout. Mais tandis que l'épouse fidèle se désespère et s'abandonne au chagrin, Ulysse arrive enfin au terme de ses longs voyages et entre dans sa maison déguisé en mendiant. C'est ce que nous voyons sur le second tableau: la nourrice Euryclée, en lavant les pieds de l'étranger, a reconnu son maître à une cicatrice; la scène est traitée avec un mouvement très dramatique. La vieille nourrice, surprise de joie, a renversé le bassin plein d'eau; mais, avant qu'elle ait pu s'élancer et crier, Ulysse l'a retenue et lui a fermé la bouche; en même temps il regarde autour de lui, pour s'assurer que personne n'a encore rien vu ni compris; derrière lui le pâtre Eumée est debout, vêtu d'un chiton et d'une peau de chèvre (ce personnage est restauré au-dessous des genoux), tenant dans la main gauche un bâton de voyageur, et dans la main droite une petite coupe. Auprès de la chaise d'Ulysse est étendu un chien endormi; ce détail a été sans aucun doute inspiré à l'artiste par le souvenir du

fidèle Argos, qui le premier a reconnu son maître (Od. XVII, 291). Evidemment l'auteur de cette composition, sans s'astreindre à reproduire exactement le récit de l'Odyssée, a voulu représenter Ulysse entouré, au moment où il rentrait dans son palais, de tous les domestiques qui lui sont restés fidèles.

Thiersch, Epochen der Kunst[2] p. 430, 4. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke p. 805 et suiv. Welcker, Alte Denkmäler V p. 231. Winckelmann, Monum. inediti I T. 161 p. 217 (le bain de pieds). Campana, Opere in plastica T. 71 et 72 (sur la plaque qui représente Pénélope on voit de plus à gauche deux servantes). Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums II, p. 1043. Cf. Ann. d. Instit. 1867 p. 334 (Helbig); 1872 p. 203 et suiv. (Conze). Sitzungsberichte d. Münchener Akademie 1868 p. 78 (Brunn). Jahrbuch. d. arch. Instit. II p. 171 (Dümmler).

221 **Plaque de terre cuite, Diane (Artémis) dite Diane persique.**

La déesse ailée est accompagnée d'un lion et d'une panthère, qui se dressent auprès d'elle; c'est donc la reine du monde animal. Ce motif a été surtout employé dans l'art grec pour représenter Diane (Artémis). Quant au type purement décoratif, qui est ici reproduit, il a été populaire chez les peuples helléniques dès la plus haute antiquité.

Cf. Beschreibung Roms II 2 p. 21. Sur le type, cf. surtout Studniczka, Kyrene p. 135 et suiv. Bulletin de correspondance hellén. 1891 p. 106 (Lechat).

256 **Plaque de terre cuite, buste de Cérès (Démèter).**

La déesse est représentée avec de longs cheveux ondulés; dans ses deux mains levées symétriquement elle tient un bouquet d'épis et de têtes de pavots; un serpent est enroulé autour de chacun de ses bras.

Cf. Campana, Opere in plastica T. 16. Overbeck, Griech. Kunstmythologie III p. 510, 514, T. 16, 8. Cf. Bull. d. Inst. 1866 p. 233 (Benndorf).

Armoire IV.

Animaux votifs en terre cuite (dans la seconde rangée du haut, à gauche une truie allaitant ses petits), des figu-

rines en ivoire, de nombreux dés à jouer, toutes sortes d'ustensiles en bronze et d'objets en verre. Parmi ces derniers (troisième rayon à partir du bas, à droite): fragments d'une coupe avec médaillons peu profondément gravés, qui représentent des scènes de la vie marine (figures qui pêchent, qui se baignent, qui conduisent des barques).

La coupe en verre: De Ruggiero, Catalogo p. 253 n. 7.

Au mur:

284 **Plaque de terre cuite.**

Quatre Amours portent une guirlande de fruits.

Cf. Campana, Opere in plastica T. 15; Benndorf u. Schöne, Bildwerke des Lateran p. 365, n. 553.

290 **Plaque de terre cuite, les bustes de quatre divinités** (trois exemplaires à côté l'un de l'autre).

Mars (Arès) casqué et Jupiter (Zeus) avec son sceptre se font face; de même Junon (Héra), reconnaissable à son diadème et à son manteau ramené comme un voile sur le derrière de sa tête, regarde Minerve (Athèna) coiffée du casque et revêtue de l'égide.

Campana, Opere in plastica T. 3 (en bas).

315 **Plaque de terre cuite moderne, Vulcain (Héphaistos) et Minerve (Athèna),** d'après la frise orientale du Parthénon (de la Minerve il ne s'est conservé que la moitié inférieure).

Cette plaque, dans laquelle on a voulu voir un original grec — et même une des esquisses que Phidias avait modelées pour la frise du Parthénon — a été fabriquée, avec quelques autres plaques semblables (qui se trouvent à Paris et à Copenhague) entre 1830 et 1840 en Italie; toutes ces plaques reproduisent des moulages en plâtre réduits, exécutés d'après les moulages pris sur la frise elle-même en 1784 par Choiseul-Gouffier.

Waldstein, Essays on the art of Pheidias p. 258 et suiv., T. XIII. Cf. Römische Mittheil. d. arch. Instit. I (1886) p. 60 (v. Rohden). Revue critique 1886 I p. 405 (S. Reinach).

Armoire V. Lampes en terre cuite.

Le sol de la niche, qui se trouve à l'extrémité de la salle, est orné d'une **mosaïque** dont le cadre est formé par un paysage luxuriant, tandis qu'au milieu l'on voit devant un pilier une corbeille, contre laquelle est appuyé un thyrse, un masque couronné, et à gauche deux flûtes.

Parmi les sculptures, pour la plupart insignifiantes, qui sont placées dans cette niche, il faut citer:

A gauche, 94 **Statuette en marbre d'une déesse de la nature.**

Restaurations: la tête avec la draperie qui la recouvre et la couronne de tours, le cou et les deux mains.

Cette statuette a, comme les idoles archaïques, une attitude pleine de raideur; les pieds sont ramenés l'un auprès de l'autre et les avant-bras sont tendus en avant. De la tête, qu'il faut restaurer avec une couronne ou un diadème, tombe par derrière un long voile qui pend jusqu'à terre. Un lourd manteau recouvre le chiton garni de manches; les broderies de ce manteau, qui d'habitude étaient représentées dans les plus anciennes idoles soit en bois sculpté soit au repoussé, sont ici rendues par quatre zônes de bas-reliefs, dont les motifs de style libre contrastent avec le caractère général de la figure et trahissent une origine plus récente. Dans la première zône on voit les bustes (les deux visages sont restaurés) d'une femme voilée et d'un jeune homme (le Soleil [Hélios]) et la Lune [Sélénè]); dans la seconde, les trois Grâces dans l'attitude ordinaire, les mains entrelacées; dans la troisième une Néréide à demi nue à cheval sur un bouc marin, et dont le voile se gonfle au-dessus de sa tête en forme d'arc; enfin dans la quatrième trois Amours ailés dont on ne distingue pas clairement les attributs.

Ces bas-reliefs symbolisent sans doute les différentes parties du monde (ciel, terre et mer), dont la déesse ici représentée est considérée comme la reine; semblable à la Diane (Artémis) d'Ephèse (cf. Vol. I p. 253 n. 347),

dont le type artistique a certainement inspiré l'auteur de notre statuette, c'est une déesse de la nature originaire de l'Asie antérieure, déesse dont les idoles, transformées par les Grecs, sont souvent prises, sans raison suffisante, pour des images de la Vénus (Aphrodite) Uranie.

Cf. Denkschriften d. Wiener Akad. d. Wissensch. XIX (1870) p. 41 et suiv. (Jahn, Europa). Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 (Jahn, Codex Pighianus) p. 177 et suiv. v. Sacken, Antike Sculpturen des Antikencabinetts in Wien p. 29 et suiv., T. 11. Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 1551. Fröhner, Collection H. Hoffmann T. 23. — Dans un petit bronze du même type (on ne sait où est l'original; le moulage se trouve à Berlin, Inventaire n. 1772), la tête est ornée d'un diadème, qui paraît composé de groupes d'animaux héraldiques (comme la tête de la Diane de Münich: Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 450).

Au milieu de la niche:

Relief en marbre multicolore.

Un jeune homme est debout avec son cheval devant une porte monumentale; la figure du jeune homme et une partie de l'arrière-train du cheval ont été sculptées dans la couche jaune-grise du morceau de marbre; le reste du bas-relief est rouge. Ce monument rappelle le bas-relief funéraire de la villa Albani p. 46 n. 780, dans lequel on voyait jadis une image d'Antinoüs, et qui est en relation étroite avec un bas-relief argien représentant le Doryphore de Polyclète. A en juger d'après l'ornementation architecturale qui forme le fond de la scène et d'après la nature du marbre, nous sommes ici en présence d'un de ces bas-reliefs purement décoratifs, qui furent à la mode à partir de l'époque hellénistique. L'exécution est romaine.

Pour le bas-relief de la villa Albani, cf. Dietrichson, Antinous p. 192. — Le bas-relief argien: Athen. Mittheilungen d. arch. Instit. II T. 13. Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 504.

Armoire VI. Lampes romaines.

Au mur:

335 **Plaque de terre cuite.** Cf. n. 130.

336 **Débris d'une plaque de terre cuite, scène de théâtre.**

Le mur (proscenium) orné de colonnes corinthiennes qui font saillie en avant et entre lesquelles pendent des guirlandes, paraît appartenir plutôt à une maison qu'à un temple, si l'on en juge par l'étroitesse de la porte du milieu. Sur un autel placé en avant à gauche, est assis un acteur portant le masque et le costume d'un esclave; évidemment le personnage dont il joue le rôle est venu, par crainte d'un châtiment, se réfugier en ce lieu consacré.

Un exemplaire complet du même motif est publié dans: Campana, Opere in plastica T. 98. Ann. d. Instit. 1859 T. *O*, p. 389. Schreiber, Cultur-histor. Bilderatlas T. III, 4.

337 (338, 353, 402, 405, 406, 420) **Débris de plaques de terre cuite**, représentant une palaestra (école de lutte).

On voit, entre des colonnes corinthiennes, des hermès, des amphores (338), des statues d'athlètes vainqueurs portant une couronne et tenant une palme (420 à droite), dont quelques-uns sont caractérisés comme pugilistes par les courroies qui entourent leurs mains (337, 420), des images d'Hercule (353, 420) avec la massue et la peau de lion.

Campana, Opere in plastica T. 95, cf. T. 94 et 96.

362 **Plaque de terre cuite, Thésée et Egée.**

On croyait autrefois que ce bas-relief représentait Nestor tendant un breuvage à Machaon blessé (Iliade XII, 624 et suiv.). L'explication véritable de cette scène se trouve dans la légende de Thésée. Le héros, qui a grandi à Trézène loin de sa patrie, est revenu à Athènes, où il vit près de son père Egée, sans être connu de lui. Seule la seconde femme du vieux roi, la magicienne Médée, a deviné l'origine de cet étranger; par toutes sortes d'artifices, elle persuade à son époux d'empoisonner Thésée. Mais au moment décisif, Egée reconnaît son fils à la poignée de l'épée qu'il a laissée lui-même à Trézène.

C'est ce moment de l'épisode que représente notre bas-relief; déjà Thésée, qui est assis sur une chaise, porte la coupe à sa bouche, lorsque le vieil Egée s'élance vers lui, saisit la coupe de la main droite, et de la main gauche prend son fils par le bras; auprès de lui une jeune femme est debout et regarde la scène avec attention.

Campana, Opere in plastica T. 68. Combe, Terracottas of the Brit. Museum T. XII, 20 (agrandi). Cf. Overbeck, Gallerie her. Bildwerke p. 421. Ann. d. Inst. 1863 p. 459 (Rutgers). Arch. Zeit. XLIII 1885 p. 282 et suiv. (Michaelis). Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums III, p. 1794.

Armoire VII.

Sur les rayons d'en haut: **Conduites d'eau en plomb**, dont plusieurs proviennent d'Ostie. Les inscriptions, qu'elles portent, indiquent soit l'atelier dans lequel les tuyaux ont été fabriqués, soit les noms des habitants qui avaient droit à l'eau amenée par ces conduites. Sur les deux rayons d'en bas: une riche **collection de balles de fronde**, parmi lesquelles s'en trouvent quelques-unes d'origine grecque. Dès la plus haute antiquité les Grecs et les Romains eurent dans leurs troupes des soldats armés de frondes; les balles de ces frondes, le plus souvent des pierres ou (ce qui devint la règle à une époque postérieure) des masses de plomb en forme d'olives, ont été retrouvées en grand nombre dans tous les endroits, qui eurent à soutenir un siège prolongé. Ces balles portent souvent des inscriptions; tantôt c'est le nom d'un peuple ou d'une ville, tantôt le nom du commandant des troupes, tantôt le numéro et le surnom d'une légion, parfois enfin des plaisanteries ou des souhaits de soldats, des menaces ou des injures à l'adresse des ennemis. Une grande partie des balles qui sont exposées dans cette armoire proviennent des batailles qui se livrèrent dans le Picenum et surtout aux environs d'Asculum pendant la guerre dite sociale (91—88 av. J.-C.); quelques-unes ont été trouvées près de Pérouse et proviennent du siège mis par Octave autour de cette ville que défendait

Lucius Antonius (40 av. J.-C.). La contrefaçon s'est fréquemment appliquée à ce genre d'antiquités; ici même on a placé quelques balles de plomb fausses.

Sur les conduites d'eau en plomb, cf. de Ruggiero, Catalogo p. 142 et suiv. Lanciani, Le acque e gli acquedotti (Rome 1880). — Sur les balles de fronde en plomb, cf. Corpus Inscript. latin. I p. 188 et suiv., IX p. 631 et suiv. Ephemeris epigraphica VI (Zangemeister). Bergk, Inschriften römischer Schleudergeschosse (Leipzig 1876). De Ruggiero, Catalogo p. 82 et suiv.

Au mur:

417 **Plaque de terre cuite, Pélops et Hippodamie.**

Cf. plus haut p. 217.

Citée déjà par Winckelmann, Monumenti inediti n. 117 (p. 159).

6, 7, 8 **Trois urnes cinéraires étrusques**, avec figures sur le couvercle, et sur la face antérieure bas-reliefs représentant le héros appelé Echetlos.

Cf. plus haut notre vol. II p. 41 n. 774.

Armoire VIII.

Sur le second rayon: **Grande plaque de bronze**, avec inscription votive dédiée à Minerve en dialecte falisque. Ce texte est d'autant plus intéressant que nous possédons très peu de monuments de cet idiome tout à fait voisin de la langue latine. L'inscription est ainsi conçue: *Menerva · Sacru* | *La · Cotena · La · f · pretod · de* | *zenatuo · sententiad · vootum* | *dedet · cuando · datu · rected* | *cuncaptum*: c. à d. Dédié à Minerve. Lars Cutenius, fils de Lars, préteur, a accompli ce vœu par décret du sénat; ce vœu a été accompli tel qu'il avait été promis (?).

Trouvée à Santa Maria de Falerii; une moitié en 1860, l'autre moitié dix ans plus tard. De Ruggiero, Catalogo p. 56 n. 188. Zvetaïeff, Inscript. Italiae inferioris dialecticae (Moscou 1886) p. 26 n. 70. Corpus inscriptionum latin. XI n. 3081. Deecke, Die Falisker p. 156.

Sur le troisième rayon: un **collier en fer**, auquel est suspendue une petite plaque de métal avec l'inscription

suivante: *fugi, tene me, cum revocaveris me dm (domino) Zonino, accipis solidum*, c. à d.: je me suis sauvé, tiens-moi bien; si tu me ramènes à mon maître Zoninus, tu recevras un *solidus* (à peu près 20 francs). Comme le prouve son faible diamètre et le contenu de l'inscription, ce collier n'était certainement pas destiné à un esclave fugitif, mais beaucoup plutôt à un animal domestique, probablement à un chien.

De Ruggiero, Catalogo p. 137 n. 508. Bruns, Fontes juris Romani[5] p. 274 (promissiones populares n. 2).

Au mur: 427—429 **Plaques de terre cuite, représentant des Satyres cueillant le raisin et le mettant dans le pressoir.** Cf. le n. 363 dans cette salle.

Campana, Opere in plastica T. 39, cf. T. 40. Combe, Terracottas in the Brit. Museum T. 33, 67.

434 **Plaques de terre cuite, combats entre Amazones et griffons.**

Cf. Campana, Opere in plastica T. 78 et plus haut p. 217.

Armoire IX. Lampes en terre cuite.

Dans la niche voisine de la porte, à gauche de l'armoire X:

Support d'un candélabre en marbre.

Ce support triangulaire est creusé à sa partie supérieure d'une cavité de forme ronde, dans laquelle était emboîtée et fixée par un tenon la tige en marbre du candélabre ou plus exactement du thymiaterion (cf. p. 310). Les trois faces du support sont décorées de bas-reliefs représentant des Amours qui emportent une épée, un bouclier et un casque — les armes de Mars (Arès) dans le sens original de la composition. Les angles supérieurs sont ornés de têtes de bélier qui font saillie; en bas se trouvent des pattes d'animaux ailées, entre lesquelles, comme dans les thymiaterions en bronze, sont intercalées des palmettes.

Bonanni, Mus. Kircher T. I, 40. Montfaucon, L'antiquité expliquée T. 50. — Sur des supports du même genre, cf. Hauser, Die neu-attischen Reliefs p. 109. et plus haut vol. I p. 267 n. 374.

34 **Petite tête hermétique.**

Cette tête, travail médiocre de l'époque romaine, reproduit un type de jeune homme créé pendant la première moitié du V[e] siècle.

Armoire X.

Vases antiques en terre cuite d'espèces différentes.

Il faut remarquer, sur le troisième rayon: un petit **vase à parfums** d'une haute antiquité, ayant la forme d'une tête de guerrier casquée, et un autre reproduisant une tête archaïque d'Hercule (Héraclès), tous deux polychromes. A chaque angle du même rayon, une **patère** avec trois poissons peints, — genre de poterie qui appartient à la dernière période de la céramique de l'Italie méridionale (campanienne?).

Pour les vases à parfums archaïques, cf. Gazette archéol. 1880 p. 145 (Heuzey). Röm. Mittheil. d. archäol. Instit. V p. 320 (Reisch). — Pour les vases ornés de poissons: Furtwängler, Berliner Vasensammlung p. 963 et suiv.

Deuxième salle.

Bronzes.

Il n'y a presque rien d'important parmi les statuettes et les fragments de statues placés dans les armoires; l'authenticité de plusieurs objets, entrés depuis longtemps dans la collection, est même douteuse. L'arrangement actuel (provisoire) du Musée ne permet pas de voir suffisamment bien des exemplaires, entre autres la plus grande partie des miroirs; quant aux types d'ustensiles, d'anses et d'attaches, qui sont ici fort nombreux, il sera toujours plus commode de les étudier au Musée Grégorien. Nous

n'avons donc à nous arrêter que devant un petit nombre d'objets qui offrent un intérêt particulier.

Armoire I.

A gauche en haut: **Tête d'Apollon.**

Ce bronze reproduit un type, postérieur à Praxitèle, qui représente le dieu sous les traits d'un jeune homme gracieux, à l'air sentimental.

Cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst V, 5 § 27; VII, 2 § 20. Overbeck, Griech. Kunstmythologie IV p. 120.

Sur le même rayon, à droite: **Tête de jeune homme en bronze doré** (avec un diadème dans les cheveux), d'une conception toute romaine; c'est probablement un Génie.

Cf. Winckelmann, Gesch. d. Kunst VII, 2 § 20.

Dans la même armoire, à droite, sur le second rayon (à partir du bas), un **miroir en forme de poire** trouvé à Palestrina, avec inscriptions latines (du IIe siècle avant J.-C.). Le dessin gravé sur le miroir représente un Silène barbu, la tête couronnée, avec des oreilles de porc (*Marsuas)*, qui sautille en agitant dans sa main droite un goupillon; à droite sur un socle élevé est placé un cratère richement décoré. Au fond, à gauche, un petit Panisque à pieds de bouc (l'inscription mal orthographiée qui est gravée auprès de ce personnage se lit *Painsscos*) imite avec des gestes bouffons le mouvement du Silène. Auprès de la jambe gauche de Marsyas une inscription court de haut en bas: *Vibis Pilipus cailavit*, Vibius Philippus a gravé ce miroir — il est certain d'ailleurs qu'il s'est contenté de copier une composition antérieure.

Monum. d. Instit. IX T. 29, 2. Gerhard-Körte, Etruskische Spiegel V T. 45. Cf. Bullet. d. Instit. 1867 p. 67 et suiv. (Benndorf). Corpus inscriptionum Latin. XIV n. 4098.

Armoire II.

A gauche, sur le cinquième rayon: Petit **bas-relief en bronze** découpé, représentant Hercule (Héraclès) marchant

vers la droite en tenant sa massue dans sa main droite levée; ce bronze formait sans doute la garniture d'un coffret. Travail grec du VIe ou du Ve siècle.

Cf. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 2150. Olympia IV p. 108 (Furtwängler).

Sur le même rayon:

Deux statuettes de philosophes (?) assis, portant des coffrets dans lesquels on voit des rouleaux (volumina).

A en juger par le caractère de l'exécution, ces deux statuettes datent des derniers temps de l'antiquité, et de plus ont été fortement nettoyées par une main moderne.

Cf. Winckelmann, Werke (Donaueschingen 1829) II p. 204, (Ed. Fernow) II p. 110, (chez Hoffmann 1847) II p. 180.

Sur le sixième rayon: **Mains votives, ustensiles en bronze, pieds de vases divers, attaches et figures servant à décorer des couvercles**, parmi lesquelles un **Jongleur** marchant sur les mains.

Le Jongleur: Micali, Antichi monum. T. 56, 1. Cf. Sitzungsber. d. sächs. Akademie d. Wissensch. zu Leipzig 1878 p. 132 (Heydemann).

Dans la même armoire à droite, sur le cinquième rayon:

Bronze étrusque archaïque représentant un laboureur.

Un homme, vêtu d'un chapeau, d'un chiton et d'une peau de bête, conduit une charrue à bec recourbé, attelée de deux bœufs; le joug s'appuie sur le cou des animaux immédiatement derrière les cornes. La charrue elle-même se compose d'une forte tige recourbée en forme de bec *(buris)*, à laquelle le soc *(vomer)* est attaché au moyen d'anneaux; quant au manche *(stiva)*, c'est un morceau de bois recourbé qui est garni d'un croisillon pour que les mains puissent le saisir solidement. On voulait jadis reconnaître dans ce groupe Tarchon, qui, d'après la légende étrusque, trouva en labourant le mystérieux enfant Tagès

(cf. plus haut p. 350), et l'on prétendait que la petite statuette voisine de Minerve appartenait au même groupe. En réalité elle n'a aucun rapport avec lui. Quant au groupe lui-même, très vivant quoiqu'un peu lourd de forme, c'est évidemment un ex-voto consacré par un laboureur, qui voulut faire représenter plastiquement son travail quotidien.

Trouvé dans les environs d'Arezzo. Gori, Museo Etrusco I T. 200. Micali, Antichi monumenti (Florence 1810) T. 50. Monumenti per servire alla storia (Florence 1833) T. 104. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums I, p. 13. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 355. Martha, L'art étrusque p. 510. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 496.

Armoire III.

Dans la moitié gauche de l'armoire, sur le troisième rayon à pártir du bas: **Plusieurs fragments d'une lame de bronze**, travaillés au repoussé. Ce sont des répliques des garnitures en bronze de Bomarzo qui se trouvent au Musée étrusque du Vatican (cf. plus haut p. 366 et suiv.).

Cf. Schumacher, Praenestiner Ciste zu Karlsruhe (1891) p. 68.

Sur le quatrième rayon:

Fragment d'une boîte à miroirs grecque, ornée d'un relief très fin travaillé au repoussé, qui représente le combat de Minerve contre un Géant.

Minerve (Athèna) complètement armée, la tête couverte d'un casque à triple aigrette, s'avance d'un mouvement rapide vers la droite, et se prépare à frapper de sa lance (brisée sur notre relief) un Géant (Encelade), dont la tête manque aujourd'hui. Ce Géant a des ailes aux épaules (presque complètement détruites); au-dessous des genoux ses jambes deviennent des corps de serpents, tandis que ses cuisses sont garnies d'écailles d'animaux. Une peau de bête est enroulée autour de son bras gauche; de sa main droite il lève son épée pour se défendre plutôt que pour attaquer. Si ce relief rappelle par quelques

détails, comme par les serpents qui terminent les jambes d'Encelade, des représentations assez récentes de la lutte des Dieux et des Géants, entre autres les hauts-reliefs de l'autel de Pergame, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin, d'autre part son style sévère dénote une époque plus ancienne, environ le milieu du IVe siècle.

Journal of hellenic studies IV p. 90 (A. H. Smith). Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 1666 (Kuhnert). Cf. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1878 p. 131 et suiv. (Heydemann). Mayer, Giganten und Titanen p. 396.

Sur le cinquième rayon: **Une petite ciste**, dont les pieds sont formés par des figures d'acteurs comiques (avec un masque et portant une corbeille dans la main gauche); la poignée du couvercle représente une femme entièrement drapée (du type des femmes grecques du IVe et du IIIe siècle), assise à terre et tenant un parasol au-dessus de sa tête.

Trouvée à Bolsena. Cf. Ann. d. Instit. 1866 p. 179 n. 56 (Schöne).

Sur le sixième rayon: Deux groupes qui se font pendant, **statuettes de guerriers** de style archaïque; ces deux groupes devaient servir à la décoration d'un très ancien casque italique; ils étaient sans doute disposés de chaque côté du cimier. Le groupe voisin, qui représente **un jeune homme à longs cheveux** conduisant un cheval qui se cabre, date de la même époque et servait lui aussi à la décoration d'un casque.

Cf. Ann. d. Inst. 1874 p. 46 et suiv. (Helbig).

Sur le huitième rayon:

Trois pieds de ciste avec un groupe en relief de style libre; Neptune (Poseidon), qui poursuit sur la mer un jeune guerrier (évidemment un Géant).

La tête de Neptune (Poseidon) est d'un type qui trahit très nettement l'origine étrusque assez récente du groupe; le dieu tient son trident de la main gauche, et de la main droite saisit le bouclier de son ennemi. Un monstre ma-

rin, dont la tête a une forme fantastique, mord le Géant à la cuisse gauche, tandis qu'auprès de sa tête surgit un second monstre de taille énorme.

Trouvés à Palestrina. Gori, Mus. Etrusco I T. 124. Inghirami, Monum. etruschi III 3 T. 17. Müller-Wieseler, Denkm. alter Kunst II T. VII, 86a, p. 113. Cf. Ann. d. Inst. 1866 p. 191 (Schöne). Overbeck, Griech. Kunstmythologie III p. 332. Mayer, Giganten und Titanen p. 390.

Sur le même rayon, **trois pieds de ciste** avec une figure de femme ailée nue, qui arrange ses cheveux, et de chaque côté différents attributs (masque d'animal, vase à parfums).

Cf. Schumacher, Praenestin. Ciste zu Karlsruhe p. 27.

Le long du petit côté de la chambre: dans chaque angle un candélabre (porte-cierges) couronné de figurines, de l'espèce dont nous avons parlé plus haut p. 309 et suiv.; plus loin, dans l'armoire, des bronzes d'Etrurie et de Sardaigne, toutes sortes d'antiquités égyptiennes, une tête barbue de style assyrien qui faisait partie d'un bas-relief.

Devant la première fenêtre:

Petite statue en bronze de Bacchus (Dionysos).

Le dieu est représenté sous les traits d'un jeune homme nu; sa chevelure bouclée est couronnée de lierre; une nebris entoure son bras gauche, et ses pieds sont chaussés de sandales; son pied gauche s'appuie sur une petite panthère; de la main droite Bacchus (Dionysos) tenait son thyrse, de la main gauche un autre attribut. Cette œuvre reproduit un type créé à l'époque hellénistique; mais, à en juger, par l'aspect lourd des formes, qui n'ont pas été retouchées au ciseau, il semble que ce soit un exemplaire moderne coulé dans le moulage d'un bronze antique.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 22, p. 95 (Contucci). Cf. Winckelmann, Kunstgeschichte VII, 2 § 20. Reconnue par M. Helbig comme une réplique moderne.

Devant l'autre fenêtre:

Figure d'un enfant nu, de l'époque romaine.

Comme l'indique l'attitude du corps qui est un peu penché en avant, cette figure était destinée à supporter de ses deux bras tendus et écartés une grande vasque. C'est une œuvre médiocre, purement décorative, qui devait orner le jardin d'une villa romaine.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 20, p. 87 (Contucci).

Sur l'armoire, entre les deux fenêtres: **Quatre thymiaterions et un petit trépied.**

Dans la vitrine, à droite de la porte d'entrée:

Flambeau. Cf. p. 309.

La tige, le long de laquelle grimpe une colombe, repose sur la tête d'un jeune homme nu, qui tient un disque dans sa main droite abaissée, tandis que de sa main gauche il abrite son front. Le support est formé par trois jambes humaines que recouvre une draperie, cf. p. 317 n. 24.

Au même endroit, **Divers candélabres et plusieurs lampes,** pour la plupart de l'époque romaine.

Au milieu de la chambre:

Siège antique en bronze avec incrustations d'argent.

Les appuis de ce siège se terminent en haut à gauche par une tête d'âne, à droite par une tête de cygne; l'extrémité inférieure de gauche est ornée d'un buste de Silène couronné; du côté droit il n'y a point de décoration plastique analogue. La garniture (en argent plaqué) qui court autour du siège proprement dit se compose de méandres et de rosettes.

Cf. le Bisellium en bronze du palais des Conservateurs Vol. I n. 553 p. 412.

Groupe de Mithra (en marbre).

Mauvais travail, qui ne peut guère être antérieur à la moitié du IIIe siècle après J.-C.

Cf. Vol I p. 481 et suiv. n. 645.

Ciste de Ficoroni: Les Argonautes dans le pays des Bébryces en Bithynie. Cf. la photographie du dessin de la ciste suspendue à gauche près de la porte.

Cette ciste, que la valeur artistique des dessins gravés qui la décorent a rendue justement fameuse, peut être considérée comme le joyau de toute cette catégorie d'objets d'art; elle est aussi beaucoup plus grande que les autres cistes, tout en ayant exactement la même forme qu'elles (cf. plus haut p. 315). Le vase repose sur trois griffes de lions, qui écrasent une grenouille (l'un des pieds est moderne); leurs points d'attache sont décorés d'un groupe qui représente l'Amour (Eros), Hercule (Héraclès) et Iolaos. La poignée du couvercle est formée par un groupe de trois figures. Un homme imberbe (avec un collier, un manteau constellé d'étoiles et des sandales), que l'on peut considérer, malgré l'absence de tout attribut caractéristique, comme un Bacchus (Dionysos) de type italique récent, est soutenu par deux Satyres, reconnaissables à leurs oreilles pointues, à leur queue de cheval, aux peaux flottantes qui entourent leurs corps et aux vases de vin qu'ils portent (dans la main aujourd'hui restaurée du Satyre qui est à droite du spectateur il faut supposer également une corne à boire). Sur la plaque de métal rivée au couvercle, et qui sert de plinthe au groupe, a été gravé, en lettres qui datent de la moitié du IIIe siècle av. J.-C., le vers suivant: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Macolnia fileai dedit*, c. à d. «Novius Plautius m'a faite à Rome — c'est la ciste qui parle — Dindia Magolnia — une Prénestine comme son nom l'indique, — m'a donnée à sa fille.» Le couvercle lui-même est richement décoré de dessins gravés: au centre sont représentés deux lions et deux griffons, qui se dressent les uns en

face des autres: entre eux on distingue une tête de taureau; autour de ce motif central se développe une zône ornée de scènes de chasse: des hommes et des jeunes gens (la plupart de type italique très prononcé) poursuivent deux sangliers, un cerf et une biche. La composition pleine de vie et de mouvement, le dessin remarquable par sa fraîcheur et son fini, rappellent les peintures de vases grecs qui représentent le même sujet, mais parmi lesquelles on trouverait difficilement une œuvre aussi parfaite. Les dessins gravés sur le corps de la ciste sont d'une valeur artistique encore plus haute; les motifs qu'ils reproduisent ont plus de grâce. En haut et en bas courent de larges bandes d'ornements stylisés dans le caractère de l'art décoratif hellénistique: au milieu de fleurs et de palmettes largement développées on voit dans la bande du haut des têtes de Méduse, dans celle du bas des couples de sphinx héraldiques assis l'un en face de l'autre. L'espace intermédiaire entre les deux bandes est rempli par une composition suivie dont le sujet est emprunté à la légende des Argonautes.

Tandis qu'ils naviguaient vers la Colchide, le pays de la Toison d'Or, Jason et ses compagnons débarquèrent sur la côte de Bithynie; mais le roi des Bébryces, Amykos, leur défendit de puiser à la source voisine, et les provoqua au pugilat — lutte dans laquelle il avait jusqu'alors vaincu tous les étrangers. Parmi les Argonautes c'est Pollux (Polydeukès) qui relève le défi; grâce à sa merveilleuse adresse il triomphe du roi barbare. C'est le châtiment du vaincu qui forme le centre de la composition. Pollux, usant de toutes ses forces, attache les deux bras d'Amykos à un tronc d'arbre, tandis que lui-même s'appuie du bras gauche contre l'arbre. Les deux adversaires portent les cestes (gantelets des pugilistes) qui couvrent la partie inférieure des bras et qui sont garnis de courroies (cf. plus haut p. 196); la colère et l'effort sont très nettement exprimés sur le visage de Pollux, la douleur et le découragement sur celui d'Amykos. A droite, près du barbare, on voit son manteau et ses bro-

dequins. Plus bas, au pied de l'arbre, le jeune serviteur des Dioscures est assis et paraît dormir; il porte sur ses épaules le manteau de son maître; il tient ses chaussures et ses strigiles; près de lui on aperçoit, suspendus à une courroie, le flacon d'huile et la houe qui a servi à désigner le lieu du combat et à remuer le sol. A droite se tient debout Minerve (Athèna), la protectrice des Grecs dans leurs luttes contre les Barbares; elle n'est caractérisée comme déesse des combats que par la lance qu'elle tient de la main gauche et par l'égide bordée de serpents, ornée du masque de Méduse et de plusieurs étoiles; elle est richement vêtue et parée; sa chevelure est ceinte d'une couronne de feuilles d'or très serrées, semblable à celles que l'on a trouvées en si grand nombre dans les tombeaux italiques. Au-dessus d'elle vole la Victoire (Nikè) qui apporte à Pollux la couronne et le bandeau des vainqueurs. A ce groupe central se rattache de chaque côté un couple d'assistants; à gauche on voit assis sur une amphore, l'air arrogant et tenant sa lance des deux mains, un homme barbu, dont la coiffure et la physionomie ressemblent à celles du roi barbare; c'est peut-être un des Bébryces. Auprès de lui, un homme barbu, le dos garni d'ailes puissantes, est assis, pensif et le menton appuyé sur son bras; ce personnage est considéré en général comme le démon du lieu, Sosthénès, qui avait prédit aux Argonautes leur victoire. De l'autre côté est assis un jeune éphèbe grec, qui se distingue de tous ses compagnons par sa couronne et par son bracelet de forme italique; c'est évidemment Jason, le chef des Argonautes; derrière lui, dans une attitude pleine d'aisance, un homme barbu est debout (vu de dos); il faut sans doute y reconnaître Hercule (Héraclès), qui d'après une tradition postérieure prit part, lui aussi, à l'expédition de Colchide. A droite de tous ces personnages est représentée une scène de débarquement. Nous y voyons le navire Argo, tiré sur le rivage en un endroit facilement abordable que limitent de part et d'autre les rochers de la côte. Un ruban flotte au vent, attaché à la poupe. Sur le pont est

assis un jeune Argonaute, qui regarde le lieu du combat; derrière lui un de ses compagnons dort, couché sur le dos; un autre est occupé après un sac de provisions; après la victoire, on prépare le festin. Un jeune homme descend du pont par une échelle qui est appliquée contre le navire; il porte un petit tonneau à anse et une corbeille, hors de laquelle pend un morceau d'étoffe; à terre, près de l'échelle, est assis un autre éphèbe armé, qui arrange sa chaussure.

Ce groupe d'Argonautes, qui est encore en relation immédiate avec la victoire de Pollux, sert de transition entre ce tableau et la scène qui se passe autour de la source, où les Grecs peuvent maintenant se récréer sans être inquiétés. La source, qui jaillit d'un haut rocher, sort d'une gueule de lion. Une amphore est placée au-dessous de la fontaine; un Argonaute se désaltère en buvant dans une grande coupe; à gauche une autre coupe semblable est suspendue au rocher, afin que les passants puissent boire. Un Silène pansu est assis sur une pierre, auprès de la source; il frappe d'un air satisfait sur son gros ventre; comme le prouve l'air moqueur et ricanant, avec lequel il regarde le jeune homme qui est debout à sa gauche, il veut par ce geste parodier les exercices de gymnastique auxquels celui-ci se livre; mais l'éphèbe ne se laisse pas troubler et continue à donner de grands coups dans un sac plein de sable (ou dans une outre) suspendu à un arbre — c'était là un exercice à la mode pour se préparer au pugilat (cf. p. 336). Plus à droite, on voit un autre Argonaute qui cherche à faire tenir droite dans la terre molle une amphore pointue déjà remplie d'eau. Au-dessus, dans un enfoncement de rochers, le génie du lieu repose dans une attitude tout à fait gracieuse; c'est un jeune homme qui porte, suivant la coutume italique, la bulle suspendue à un collier et qui tient un ruban flottant dans la main droite. Plus loin à droite, deux Argonautes se font des confidences; d'un geste tout amical, l'un d'eux a passé son bras autour du cou de l'autre, qui est debout auprès de son compagnon dans

une attitude un peu nonchalante, et que l'on reconnaît à son bonnet de marin pour le second Dioscure, Castor; entre les deux amis une amphore gît sur le sol. Ce beau groupe a été placé là par l'artiste pour séparer et pour réunir à la fois la scène de la source et le tableau qui représente le châtiment d'Amykos; ce qui prouve que ces deux parties de la composition sont en relation très étroite, c'est l'amphore même, sur laquelle est assis un des spectateurs de la scène principale.

Cette composition, dont les figures sont si nombreuses, forme donc un tout unique, bien pondéré; l'abondance des jolis motifs et l'exécution soignée de tous les détails — que l'on remarque entre autres le paysage aussi fin qu'une miniature — charment toujours la vue et valent la peine d'être étudiées de près. Il est certain que la composition générale reproduit une grande peinture grecque (environ du commencement du IVe siècle); mais il n'est pas moins certain que le dessin de cette gravure est l'œuvre d'un artiste de la première moitié ou du milieu du IIIe siècle — de l'époque, à laquelle appartiennent les zônes d'ornements qui encadrent le sujet principal. Cet artiste a copié son modèle avec une certaine indépendance; sans compromettre le caractère général ni l'unité de l'ensemble, non-seulement il a donné à de nombreux détails, comme aux parures et aux instruments, les formes courantes de son temps, mais encore il a complètement modifié, suivant les types usités à son époque, des figures tout entières, par exemple celles de Minerve et de la Victoire. Quant au personnage viril ailé, que nous avons déjà rencontré sur un miroir de la même époque (cf. plus haut p. 332 n. 196) où il représentait Calchas, il pourrait bien aussi avoir été ajouté par lui; car l'idée de donner des ailes à un devin a dû être très familière à un artiste travaillant en Italie.

La finesse et le soin gracieux, avec lesquels les dessins ont été exécutés, semblent prouver qu'ils sont l'œuvre d'un Grec. Il est vrai qu'il n'y a guère trace d'inspiration grecque dans les pieds de la ciste ni même dans les

figures du couvercle. Comme l'inscription de Plautios est gravée sur la plaque de métal qui sert de plinthe au groupe du couvercle, on a pensé que Plautios avait bien fabriqué les figures de ce groupe, mais qu'il n'était pas l'auteur des gravures. Il est bien certain, toutefois, que Plautios était le patron de l'atelier d'où la ciste est sortie, et que l'inscription a été ajoutée seulement quand le vase a été complètement fini. Ce qui est donc le plus vraisemblable, c'est que le fabricant de cistes achetait ailleurs les figures en métal coulé qui ornaient les couvercles, figures dont on devait faire plusieurs exemplaires en même temps — nous possédons une autre réplique de notre groupe — tandis qu'il gravait lui-même les feuilles de métal et les posait dans son atelier sur le corps des cistes. L'indication de lieu *Romai* semble indiquer que l'artiste n'était pas originaire de Rome même, mais qu'il y était venu de Préneste ou de la Campanie; de même que son style artistique, sa nationalité pourrait bien être grecque. Rappelons à ce propos qu'un certain Marcus Plautius, Grec né en Asie-Mineure, vivait à la même époque ou peu de temps après, qu'il décora de peintures le temple d'Ardée, et qu'il acquit ainsi, outre une grande renommée, le droit de cité.

Trouvée en 1738 dans la grande nécropole de Préneste non loin de l'église San Rocco, acquise quelques années plus tard par Ficoroni et donnée par lui au Collège romain (Justi, Winckelmann II p. 128). Musei Kirkeriani Aerea I T. 1—9. Gerhard, Etruskische Spiegel I T. 2. Marchi, La cista atletica del museo Kircheriano (Rome 1848). Bröndsted, Den Ficoroniske Cista (Kopenhagen 1847). E. Braun, Die ficoronische Ciste (Leipzig 1849). Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, p. 454. Roscher, Lexikon der Mythologie I p. 527. Wiener, Vorlegeblätter für archäologische Uebungen 1889 T. XII. Martha, L'art étrusque p. 537. Cf. O. Jahn, Die ficoronische Ciste (Leipzig 1852). Ann. d. Instit. 1862 p. 15 et suiv. (Brunn); 1866 p. 151 et suiv., p. 203 (Schöne). Mommsen, Röm. Geschichte I^7 p. 446, 478. Corpus inscript. Latin. XIV n. 4112 et p. 328 et suiv.

Troisième salle.

Antiquités chrétiennes et du Moyen-Age.

Le long des murs:

Pierres tombales et bas-reliefs de sarcophages chrétiens, plaques de marbre funéraires, et aussi quelques monuments juifs.

Cf. V. Schultze, Archäolog. Studien über altchristliche Monumente (Vienne 1880) p. 256 et suiv.

Au milieu de la salle, sous un grand vase:

125 **Le graffite appelé la Caricature du Crucifix.**

En 1856 on découvrit, sur la pente sud-ouest du Mont Palatin, à l'endroit où s'élevait jadis la villa Nussiner, une série de salles, que les uns prirent pour un paedagogium (école d'esclaves impériaux), tandis que les autres y virent un corps de garde. Dans la seconde des trois petites chambres carrées, voisines de l'exèdre demi-circulaire, se trouvait, gravé dans le stuc, ce graffite qui paraît dater de la première moitié du IIIe siècle (d'après d'autres savants il remonterait à l'époque d'Hadrien). Nous y voyons, cloué sur une croix, un homme à tête d'âne vêtu du colobium (la courte tunique des esclaves et des affranchis), les cuisses entourées de bandages; à gauche un homme imberbe, portant le même costume est debout, levant le bras gauche vers le crucifié dans l'attitude de la prière. Devant lui on lit l'inscription: Ἀλεξάμενος σέβετε Θεόν, Alexamenos adore son dieu. Evidemment ce dessin est une caricature faite par un serviteur impérial pour se moquer d'un de ses compagnons chrétiens. Nous savons par d'autres témoignages — entre autres par Tertullien — que les chrétiens et les juifs furent soupçonnés, jusque pendant le troisième siècle, d'adorer un dieu à tête d'âne.

Garrucci, Il crocifisso graffito in casa dei Cesari 1857. Cf. Becker, Spottcrucifix (Breslau 1866). Fr. X. Kraus, Spottcrucifix vom Palatin (Fribourg 1872); Realencyclopédie der christl. Alter-

tümer II p. 774 et suiv. Garrucci, Storia dell' arte cristiana VI p. 138. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 1375.

Dans les armoires: **Lampes chrétiennes en terre cuite, curiosités du Moyen-Age et orientales.**

La porte, située en face de celle par laquelle on entre dans la troisième salle, conduit au **Musée ethnographique.** Ce Musée occupe toute la partie nord du bâtiment, ainsi que la moitié septentrionale du long corridor de l'est; la moitié méridionale du même corridor renferme une partie des collections préhistoriques; dans les chambres situées sur le dehors (à l'est) et dans la salle voisine de l'entrée principale (cf. p. 374) se trouvent les objets de provenance italique; dans les salles qui donnent sur la cour intérieure sont les objets de provenance étrangère. Conformément à l'ordre systématique établi dans ce Musée, nous entrons, pour commencer notre visite, par la porte qui se trouve à droite (à l'est) de l'entrée principale et en face de l'entrée particulière du Musée Kircher.

Musée préhistorique.

Dans le vestibule ont été placés quelques reproductions des constructions en pierre de l'époque préhistorique. Dans la première vitrine: les **reproductions de quatre monuments mégalithiques** (appelés Specchia, Truddhu, Pietra fitta et Dolmen) de la Terre d'Otrante (environs de Lecce). Dans la seconde vitrine: la **reproduction d'un nuraghe de Sardaigne** — un de ces monuments en forme de tours, qui paraissent avoir servi d'asiles et de lieux de refuge aux habitants primitifs de la Sardaigne (d'après une autre opinion ce seraient plutôt les points fortifiés des colonies phéniciennes).

Gazette archéologique VII p. 30 et suiv. (Lenormant). Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité IV 22 et suiv., 51 et suiv.

Près de la porte, qui mène du vestibule dans le long corridor de l'est, à gauche: un **tombeau composé de**

pierres plates (de la province de Novare), qui appartient à une période récente du premier âge du fer, et qui contient plusieurs poteries primitives; à droite, un **petit tombeau**, d'une époque beaucoup plus récente; il a été trouvé dans une nécropole de la province de Massa-Ferrara, où la civilisation de la période dite le premier âge du fer paraît avoir survécu fort avant pendant les temps historiques.

Dans les sections suivantes, disposées au sud (à droite) du corridor de l'Est, les objets ont été classés d'après les grandes époques de la civilisation préhistorique (âge de la pierre, âge du bronze, âge du fer), et dans les limites de chaque période d'après les lieux de provenance; la dernière chambre (à l'extrémité sud) contient les trouvailles de Préneste, qui forment transition entre l'époque préhistorique et les temps historiques.

Les deux premières sections, immédiatement voisines du vestibule qui contient les tombeaux, renferment les objets qui datent de l'âge de la pierre; la troisième est formée par les monuments découverts dans les stations *(stazioni)* préhistoriques des Monti Lessini (province de Vérone), monuments qui nous font connaître le développement continu de la civilisation préhistorique depuis ses débuts jusqu'à ses plus récentes périodes.

Dans les trois chambres suivantes, l'âge de bronze est représenté en particulier par les produits des fouilles exécutées dans les stations construites sur pilotis et dans les terramares (tertres contenant les débris des stations préhistoriques), en Vénétie, en Lombardie et en Emilie.

Dans la section suivante (la septième) sont réunis différents objets de l'âge du bronze et de l'âge du fer. Dans l'armoire de gauche, près de la sortie, on voit, parmi d'autres bronzes trouvés en Sardaigne, la **statuette d'un guerrier**, qui est revêtu d'une tunique, de braies et d'une cuirasse; il tient dans sa main droite le tronçon d'une épée (?), dans sa main gauche son bouclier, garni d'une poignée de forme particulière; sa tête est coiffée d'un casque orné de deux cornes proéminentes. Le guer-

rier porte sur son dos un petit train de voiture, au timon duquel est attachée une corbeille tressée.

Mémoires de l'académie des inscriptions T. XXVIII p. 579 (Barthélemy). Winckelmann, Kunstgeschichte III 4 § 45; Werke II T. 6 dans l'édition Fernow (Atlas I n. 21 dans l'édition de Donaueschingen; Werke II T. 24 dans l'édition d'Hoffmann). Gazette archéolog. VII (1881) T. 24 p. 133 et suiv. (Robiou). Perrot et Chipiez, Histoire de l'art IV p. 68. Cf. Beschreibung Roms III 3 p. 495.

Viennent ensuite trois sections, contenant les objets du premier âge du fer, classés par nécropoles (Haute, Moyenne, et Basse Italie). Les plus intéressants de ces objets sont (dans la septième et huitième chambre) quelques **tombes à puits** *(tombe a pozzo)* des nécropoles de l'Etrurie occidentale, transportées au Musée avec tout leur contenu. Ce sont des tombes à incinération en forme de puits, avec une urne cinéraire en terre noire de profil très lourd, le plus souvent recouverte d'une coupe, et avec un mobilier funéraire des plus simples: rasoirs lunulés, fibules primitives, petits bijoux en ambre, en verre ou en os, etc. C'est à la même période primitive de civilisation qu'appartiennent les **urnes cinéraires** en forme de huttes (cf. p. 210), qui sont ici représentées par plusieurs exemplaires (l'une d'entre elles, placée dans la petite vitrine à droite, dans la 10e chambre, provient de Corneto).

Trésor de Préneste.

Tous les objets réunis dans la onzième chambre proviennent d'une tombe, qui a été découverte à Préneste par les frères Bernardini à la fin du mois de février 1876, non loin de l'église de S. Rocco. Cette tombe avait la forme d'une grande fosse rectangulaire fermée peut-être à sa partie supérieure par un toit en pierre (5,45 × 3,92 m.); elle avait une profondeur de plus de 1 m. 70, et les parois en étaient recouvertes de dalles en tuf. Dans une excavation de forme allongée creusée dans le sol ont été trouvés des ossements réduits en poussière, restes évidents du cadavre qui était déposé dans ce tombeau; c'est pré-

cisément là qu'ont été découverts le bouclier d'or (n. 1) et trois fibules, qui ornaient par conséquent le corps du défunt. La plupart des autres objets étaient placés près des murs — ils semblent avoir composé le mobilier funéraire d'un seul mort très riche, probablement d'un chef puissant. Au premier coup d'œil on remarque la ressemblance qui existe pour le choix et les formes des objets entre les trouvailles de Préneste et le contenu de la grande tombe Regulini-Galassi découverte à Caere (p. 306 et suiv.). Ce sont les mêmes ustensiles en bronze, avec le même style oriental dans les reliefs dont ils sont ornés; les objets d'or et d'argent reproduisent les mêmes types «d'Asie-Mineure», témoignent de la même technique perfectionnée; les vases d'argent décorés de reliefs sont ici et là du même genre (p. 350 et suiv.). Evidemment les riches souverains de Préneste avaient non-seulement les mêmes mœurs quotidiennes, mais encore les mêmes relations commerciales que les chefs de Caere. Les deux tombes peuvent donc n'être séparées l'une de l'autre, au point de vue chronologique, que par quelques dizaines d'années, et il est difficile de juger quelle est la plus ancienne. Malgré la construction beaucoup plus simple de la tombe de Préneste, il faut peut-être croire que la tombe de Caere lui est un peu antérieure.

Cf. Bull. d. Instit. 1876 p. 117 et suiv. (Helbig). Annali 1876 p. 197 et suiv.; 1879 p. 1 et suiv. (Helbig). Notizie degli scavi di antichità 1876 p. 113 et suiv. (Conestabile). Fernique, Etude sur Préneste (Paris 1880) p. 125 et suiv., 172 et suiv. — Sur une fouille analogue, dont le produit est conservé en partie au palais Barberini, cf. Archaeologia XLI, 1 (Londres 1867) p. 3 et suiv. (Garrucci). Fernique p. 173 et suiv. Sur le style et la provenance des divers objets, cf. en général la bibliographie citée plus haut p. 353.

Dans la nouvelle organisation du Musée, tous les objets qui proviennent de cette fouille ont été réunis dans une grande vitrine en verre; on s'est surtout préoccupé de l'éclairage, et l'on n'a pas toujours suivi l'ordre des numéros. Toutefois il nous a paru préférable dans notre description de nous conformer à cet ordre pour chaque rayon.

Rayon du milieu.

Du côté qui regarde l'entrée, sur le pupitre, à gauche:

1 Le joyau de toute la découverte, une **plaque d'or pâle en forme de parallélogramme**, divisée dans le sens de la longueur en deux parties égales par une tige ronde proéminente; les côtés latéraux sont eux aussi garnis de baguettes rondes décorées de méandres et terminées par des têtes de lions.

Chacune des deux parties de ce bijou est ornée de quatre séries de figurines soudées (en tout 131); ces figurines sont formées de deux moitiés, frappées sur estampes et sont décorées de petits points d'or très fins. La série extérieure se compose de 15 oiseaux à tête humaine, qui rappellent les célèbres Harpyes si fréquentes dans l'art archaïque de l'Asie-Mineure; dans la seconde bande sont représentés 14 petits lions, sur le dos desquels apparaissent des têtes humaines (c'est là un type tout à fait unique, créé sans doute sur le modèle de la Chimère ou d'autres monstres analogues); dans la troisième bande 12 lions sont debout, dans la quatrième 12 sont assis. Le cylindre du milieu est décoré de 9 lions couchés qui retournent la tête, et sur le dos desquels se dressent des têtes d'animaux (de chèvres?), type créé avant ou avec celui de la Chimère. Dans les quatre bandes extérieures sont représentés de chaque côté quatre petits chevaux. Cette plaque d'or était certainement destinée à être cousue sur un morceau d'étoffe; elle servait probablement de pectoral (d'après une autre opinion c'était une parure pour la tête). En ce qui concerne le style et l'origine de cet objet, se reporter aux observations qui ont été faites à propos des bijoux semblables de la tombe Regulini-Galassi p. 350 et suiv.

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 1. Cf. Bullett. d. Inst. 1876 p. 126. Annali 1876 p. 250 (Helbig), 1885 p. 46 (Undset). Notizie degli scavi 1876 p. 115. Langbehn, Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst p. 81.

2 **Fibule en or pâle** (dite *fibula a cornetti*).

Monum. d. Inst. X T. XXXIa 7. Cf. Bullettino 1876 p. 122. Annali 1885 p. 29 (Undset).

3 **Plaque en or pâle garnie de petites baguettes disposées comme une frange.**

Sur la plaque d'or on voit des oiseaux aquatiques qui volent, des lions et des sphinx; tous ces motifs sont frappés sur estampes et décorés de petites boules d'or.

Monum. d. Inst. X T. XXXI 2. Cf. Annali 1876 p. 249.

4 **Cylindre fait d'une feuille d'or**, décoré d'ornements en travail granulé très fin et à côté de deux séries de petits lions. On voit à droite des cylindres semblables moins richement ornés (nrs. 5 et 6).

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 4.

De l'autre côté du rayon, pupitre de droite:

9 **Bracelet très mince en or pâle.**

Les reliefs frappés sur estampes représentent des oiseaux à têtes de femme, les ailes éployées. Le style est le même que celui des bijoux mentionnés plus haut.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIa 5. Cf. Langbehn, Flügelgestalten p. 82.

16, 17 **Deux fibules d'argent** (épingles de sûreté).

Elles ressemblent pour le style et la technique à la plaque d'or n. 1; ce sont des bijoux un peu compliqués, mais très pratiques. Ces fibules se composent de deux parties: l'une de ces parties porte en dehors trois petites poignées, et en dedans deux longues épingles, destinées à être enfoncées dans les deux morceaux d'étoffe que l'on voulait réunir; l'autre partie est garnie elle aussi en dehors de trois appendices recourbés dont le premier et le dernier sont creux et servent à fixer les deux épingles de l'autre partie. Les deux parties sont reliées l'une à l'autre au moyen des agrafes, ornées de motifs

figurés, qui se trouvent à la partie inférieure de la fibule. Comme toutes ces parties ne formaient qu'un tout au moment de la fouille, on ignora pendant longtemps l'usage de ce bijou; mais un des exemplaires se brisa par accident, et l'on put se rendre compte du mécanisme intérieur. Les tiges de la fibule sont décorées, dans une de ces épingles, de sphinx ailés en ronde bosse, dans l'autre de lions à double tête humaine, dont les corps sont couverts de petites boules d'or. Il est vraisemblable que la fibule d'or d'Ulysse, décrite dans l'Odyssée (XIX, 225), était construite à peu près de la même façon.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI 6 et 7. Annali 1879 T. C 9, p. 15 et suiv. Cf. Annali 1876 p. 249 et suiv. Helbig, Homer. Epos[2] p. 277 et suiv. Langbehn, Flügelgestalten p. 82. Fontenay, Les bijoux p. 326.

18 **Fragments de petits animaux en argent.**

Proviennent peut-être d'une parure analogue au bouclier n. 1.

Dans la partie de la vitrine qui est tournée vers la fenêtre:

20 **Coupe à deux anses en or pâle.**

Un groupe de deux sphinx assis est soudé sur l'attache supérieure de chaque anse.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI a 6. Cf. Bullet. 1876 p. 124.

23 **Cratère en argent dont la surface est dorée**, et sur les bords duquel sont placés en guise de manches les corps de six serpents (en argent recouvert d'une lame d'or).

Ce vase est orné sur la panse et au fond de bas-reliefs dont le style trahit l'influence de l'art égyptien. En haut, à l'endroit où les manches se rattachent au corps du cratère, court une zône d'oies; dans les deux zônes qui suivent on voit des fantassins, des cavaliers et des chars; la quatrième zône représente des chasses au lion et des scènes champêtres: un homme en costume égyptien menace de son épée un lion dressé devant lui, contre lequel

un chien s'élance en même temps; c'est là une transformation tout à fait réaliste du schéma héraldique emprunté à l'Asie antérieure; deux lions renversent un taureau, tandis qu'un cavalier qui s'éloigne au galop se retourne sur son cheval pour leur décocher des flèches; une femme cueille des grappes de raisin à une vigne qui grimpe entre deux palmes; un homme laboure la terre au pied du palmier; près de lui paissent deux chevaux; un chasseur rapporte son gibier suspendu à une perche; à gauche trois bœufs pâturent entre une palme et une tige de papyrus. Le médaillon du fond, encadré par cette frise, représente un lion qui pose d'un air triomphant ses griffes sur le corps d'un homme; au-dessus de lui vole un épervier. Cette réunion de tableaux guerriers et de scènes de la vie champêtre permet d'établir une relation intéressante entre ce vase et le bouclier d'Achille décrit par Homère; d'ailleurs les coupes en argent de cette espèce présentent avec ce bouclier de nombreuses analogies.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIII. Cf. Annali 1876 p. 252 et suiv.

24 **Coupe profonde en argent doré**, dont l'intérieur est orné de deux zônes de reliefs qui représentent des taureaux et des chevaux, des oiseaux et des arbres.

Cette coupe, lorsqu'on l'a trouvée, était collée après une hache en fer fortement oxydée, sur laquelle une partie de sa surface extérieure est restée imprimée.

Monumenti d. Inst. XI T. II 8.

25 **Coupe plate en argent**, dont l'intérieur est orné de reliefs dorés.

Au milieu de cette coupe se trouve un médaillon entouré d'un cercle de grenades; puis se succèdent deux zônes à sujets, dont l'encadrement extérieur est formé par un serpent couvert d'écailles, le symbole égyptien de l'ordre qui règne dans le monde. Dans le médaillon on voit à gauche un homme nu à longs cheveux, attaché par les mains et les pieds à un tronc d'arbre; devant lui un

guerrier en costume égyptien (avec le type schématique donné d'habitude au roi vainqueur) se précipite et paraît transpercer de sa lance un homme qui s'enfuit, et qu'un chacal mord au talon droit. Dans le petit espace qui reste au bas du médaillon, une figure nue semble ramper sur le sol et être saisie elle aussi au talon gauche par un chien semblable à un chacal. Voici comment on a essayé d'interpréter ce sujet: le vainqueur est Horus, fils d'Isis et vengeur d'Osiris, qui triomphe des armées de Set-Typhon, l'esprit des ténèbres; l'homme enchaîné est Typhon lui-même, le chacal est Anubis, le fidèle compagnon d'Horus représenté ordinairement par cette figure symbolique.

La zône qui entoure immédiatement le médaillon central est remplie par huit chevaux; au-dessus de chacun d'eux volent deux oiseaux. La seconde zône plus large est beaucoup plus intéressante; elle se compose d'une succession de scènes isolées, qui se rattachent les unes aux autres, qui reproduisent évidemment des motifs empruntés à l'art assyrien, et dont l'ensemble représente les aventures d'un héros légendaire. Première scène: un char attelé de deux coursiers sort d'une ville, dont l'enceinte est symbolisée par deux tours; auprès du conducteur qui penché en avant excite les chevaux, un homme est debout, armé d'une hache de combat; il a le type des rois assyriens et est protégé par un parasol; sur le côté du char est attaché un carquois. Deuxième scène: le conducteur est seul sur le char, qui s'est arrêté; le roi est descendu; agenouillé derrière un arbre, il vise avec son arc un cerf qui se trouve devant lui sur un tertre. Troisième scène: le roi poursuit sur le tertre l'animal blessé à mort, et du poitrail duquel le sang coule par terre. Quatrième scène: elle se passe dans une forêt, dans laquelle un grand palmier attire surtout le regard; les chevaux dételés se trouvent auprès du char: le conducteur leur donne à manger dans une sorte de trépied; le chasseur est occupé à vider le cerf, dont le corps est suspendu à un arbre et dont la tête a été

déjà coupée. Cinquième scène: le roi, protégé par son parasol, est assis sur un siège et offre un sacrifice avant le repas; devant lui se dresse un autel, sur lequel on voit un cratère et une cuiller à pot; tout près se trouve un second autel plus grand, d'où monte la fumée d'un sacrifice (évidemment offert avec le cerf tué); plus haut apparaissent la lune et le disque ailé du soleil, — les deux divinités en l'honneur desquelles l'animal a été sacrifié. A gauche la scène est limitée par une colline boisée, sur laquelle on distingue un lièvre qui court et un cerf qui broute; au bas de la colline est une caverne, à l'entrée de laquelle se montre, tout près de l'autel, la tête énorme d'un singe gigantesque qui guette sa proie, la langue (?) pendante. Sixième scène: le singe à forme humaine et au corps très poilu (il nous rappelle les descriptions, que les anciens nous ont laissées des monstres qui habitaient l'intérieur de l'Afrique) est debout dans une attitude menaçante, tenant une pierre d'une main, une branche d'arbre de l'autre; dans les airs vole une divinité ailée (peut-être Astarté, la déesse de la lune), qui enlève au-dessus de la route poudreuse le char représenté en petites dimensions et ceux qu'il contient. Le rapport des deux motifs est clair: le roi, poursuivant son voyage, a été attaqué par derrière par le gorille; mais la divinité a enlevé dans les airs son pieux protégé. Septième scène: le char est revenu sur la terre; sauvé de ce danger inattendu, le roi chasse maintenant avec son arc le monstre, que ses chevaux ont déjà atteint et renversé. Huitième scène: le chasseur, au-dessus duquel vole un épervier, est descendu de son char; il donne au monstre, qui ne peut plus se défendre, le coup mortel avec sa hache. Neuvième scène: le héros rentre dans sa ville; l'enceinte couronnée de tours forme ainsi le début et la fin de cette aventure illustrée. Une coupe qui se trouve actuellement à New-York, et qui est ornée de sujets exactement semblables, a été découverte à Curion, dans l'île de Chypre. Il est donc vraisemblable que nous sommes ici en présence d'une légende alors très populaire de la mythologie assyrienne

ou cypro-phénicienne; toutefois il est très douteux qu'on puisse voir dans le héros de l'aventure, comme on l'a supposé récemment, le prêtre-roi légendaire de Chypre, Kinyras.

Monumenti d. Instit. X T. 31, 1. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 759 n. 543. Cf. Bullett. d. Instit. 1876 p. 126 et suiv. Annali 1876 p. 226, 269, 276 et suiv. (Fabiani). Helbig, Homer. Epos[2] p. 22 Fig. 1. Clermont-Ganneau, Etudes d'archéologie orientale, l'imagerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs, Paris 1880 (Journal asiatique 1878 p. 232 et suiv., 444 et suiv.). American Journal of Archaeology III p. 322 et suiv. (Marquand).

26 **Coupe d'argent en morceaux,** dont l'intérieur est orné, comme celui de la coupe n. 25, de reliefs.

L'imitation de modèles égyptiens est ici évidente non-seulement à cause du choix des sujets, mais encore et surtout à cause des bandes d'hiéroglyphes, qui sont gravées au-dessous du médaillon central et qui l'encadrent ainsi que la frise extérieure. Les types empruntés à l'art égyptien ont été maintes fois séparés des groupes dont ils faisaient partie; souvent aussi on les a transformés; de même les signes de cette écriture idéographique ont été placés sur cette coupe comme de simples ornements, sans que l'on ait tenu compte de leur signification verbale. Dans le médaillon central on voit le type connu du pharaon d'Egypte, qui triomphe de ses ennemis. Le roi (ou Osiris lui-même?), entre les jambes duquel marche un lion (symbole de la puissance), brandit une hache de la main droite, tandis que de la main gauche, qui tient son arc et ses flèches, il a saisi par leurs chevelures ses ennemis agenouillés devant lui (on distingue trois têtes); au-dessus plane un épervier avec une plume d'autruche (symbole de la justice) dans les serres; le champ du médaillon, au-dessus, est rempli de cartouches hiéroglyphiques. A droite se tient debout Ammon-Ra (Horus), le dieu à tête d'épervier, qui tend au roi une plume ou une palme, symbole de la victoire. A gauche derrière le roi un homme barbu (Anubis?) est debout; de son bras droit il porte un cadavre, tandis que de sa main gauche, qui tient un

éventail de palmes, il traîne par terre un second guerrier. Ce groupe est placé sur une bande d'hiéroglyphes; au-dessous, on voit un personnage étendu sur le sol et ramassé sur lui-même, sans doute un ennemi vaincu comme dans la coupe n. 25. Tout autour du médaillon central court une frise de motifs, qui sont empruntés à la légende d'Osiris. Entre quatre bouquets de fleurs de lotus, de chacun desquels on voit surgir Isis allaitant l'enfant Horus, flottent quatre barques, dont une n'est conservée qu'en partie. Sur l'une, Osiris est représenté, entre deux figures d'Horus, portant l'uraeus et le disque du soleil; sur la seconde, le disque du soleil porté par le scarabée sacré apparaît entre deux figures d'Harpocrate (c. à d. du jeune Horus) assis sur une fleur de lotus, tenant un fouet et portant un de ses doigts à sa bouche, comme font les enfants. Les deux autres barques portent des groupes semblables. Il faut en outre accorder beaucoup d'attention à l'inscription phénicienne gravée dans le médaillon au-dessus de l'aile de l'épervier. *Esmunjai ben Asto*, voilà ce que disent les lettres très petites qui nomment le fabricant (ou le propriétaire?) de la coupe. Il est donc certain que les souverains de Préneste ont reçu cette coupe de mains phéniciennes; c'est là une indication importante pour établir l'origine de toute cette catégorie d'objets (cf. p. 352 et suiv.).

Monumenti d. Instit. X T. XXXII 1. Annali 1876 p. 258, 266 et suiv. (Fabiani). Notizie degli scavi 1876 T. II. Gazette archéologique 1877 T. V p. 18 (Renan). Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 97 n. 36. (p. 773). Corpus inscript. Semiticarum fasc. III T. XXXVI n. 164. Cf. Ann. d. Inst. 1876 p. 203 et suiv. (Helbig), 266 et suiv. (Fabiani). Helbig, Homer. Epos[2] p. 23. — Une coupe trouvée à Salerne ressemble de très près à celle-ci: Monum. d. Instit. IX T. XLIV, 1.

Dans la coupe précédente fut trouvée la **coupe en verre bleu** (même rayon n. 38), qui est sans aucun doute, si l'on fait abstraction des émaux nuancés, un des plus anciens vases en verre découverts en Italie.

27 **Poignard en fer très fin.**

Le manche est revêtu d'une incrustation d'ambre

jaune, sur laquelle des petits carrés d'argent sont disposés en échiquier. Auprès du manche on voit la moitié inférieure de la gaîne en argent.

Monum. d. Instit. X T. XXXI 4. Bullett. di paletnologia ital. IX T. 3, 11, p. 101 (Pigorini). Zeitschr. f. Ethnologie 1890 p. 19 (Undset).

28 **Poignard semblable dans sa gaîne.**

La gaîne d'argent porte sur chaque face deux rangées de figures en relief. Sur une face ne se sont conservées que peu de traces de figures d'animaux. Sur l'autre face on distingue dans la rangée supérieure des chevaux (?), des bœufs, un homme renversé sur le dos qui se défend avec son épée contre un lion; dans la rangée inférieure des cerfs, auxquels un archer agenouillé envoie ses flèches, plus loin un Centaure dont les jambes de devant sont humaines, et qui de la main gauche brandit une branche d'arbre. Ces motifs sont évidemment empruntés à une civilisation non sémitique (cf. p. 351 et suiv.); ils ont leurs analogues sur les monuments de l'Asie-Mineure, en particulier de l'île de Rhodes.

Monumenti d. Instit. X T. XXXI 5. Cf. Bullet. 1876 p. 123. Annali 1876 p. 249.

Dans la partie de la vitrine qui est tournée vers l'entrée, sur le troisième pupitre à droite:

45—49 **Plaques en ivoire sculpté** (avec traces de couleurs et de dorure), qui servaient sans doute de revêtement (incrustation) à un objet en bois.

Ces plaques reproduisent des motifs presque exclusivement égyptiens dans ce style lâche et abandonné, que l'on doit attribuer aux Phéniciens. L'art des incrustations en ivoire fut populaire dans l'orient sémitique dès la plus haute antiquité. La plaque n. 45, qui provient de la gaîne d'un poignard ou d'un couteau, est décorée de plusieurs sujets: une barque égyptienne avec un rameur à l'avant et un à l'arrière; une figure virile assise, tournée vers la droite, devant laquelle on voit un autel peu élevé, dont s'approchent deux femmes portant, l'une un objet

indistinct, l'autre une coupe et une cruche. Plus loin à droite un grand cratère est placé sur un haut support; derrière le cratère se trouve une troisième femme, elle aussi dans l'attitude de l'adoration.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI 3. Cf. Bull. 1876 p. 124. Annali 1879 p. 6 et suiv. (Helbig). Perrot-Chipiez, Histoire de l'art III p. 853.

Les fragments nrs. 46—48, qui représentent des guerriers, des musiciens, des cavaliers et des chars de combats, servaient peut-être à la décoration d'une cassette, ainsi que les fragments (n. 53) ornés de fleurs et de boutons stylisés à la manière égyptienne (placés sur le pupitre voisin à gauche).

Monumenti d. Instit. XI T. II 1—6. Cf. Annali 1879 p. 6 et suiv. Fernique, Etude sur Préneste p. 178.

Dans la partie de la vitrine qui est tournée vers la sortie:

A gauche: 31 **Une anse de bronze en forme d'étrier,** ornée de reliefs argentés.

Sur la face extérieure sont représentés divers groupes de lions et d'hommes d'un style lâche et négligé, puis un couple de chevaux dressés sur les pattes de derrière et traités dans le genre héraldique, qui se font face des deux côtés d'un arbre stylisé à la manière assyrienne. Sur la face intérieure, au contraire, le travail est d'une finesse aussi grande que sur les plaques d'or (cf. p. 408 et suiv.); on voit au milieu une suite de lions, de chaque côté une suite de chevaux qui courent en rectangle, le tout encadré par un ruban tressé. Les détails ont été effacés par une forte oxydation.

Monumenti d. Instit. XI T. II 9. Cf. Annali 1879 p. 11.

A droite: 84 **Quelques débris de vases primitifs.**

Ils sont de la plus ancienne importation grecque, ornés de dessins géométriques. Ils n'ont pas été trouvés dans la tombe même, mais dans les terres qui la recouvraient.

Rayon d'en haut.

Dans la partie de la vitrine tournée vers l'entrée:

A gauche 72 **Trépied d'une très haute antiquité** en bronze et en fer, qui reproduit le même type ionien de l'Asie antérieure que le trépied n. 157 du Musée Grégorien (p. 326).

Sur chacun des trois pieds en bronze (formés de sabots fendus avec griffes en arrière) s'élèvent trois tiges en fer (dont l'une est droite, et les deux autres recourbées de chaque côté); ces tiges sont réunies entre elles par des morceaux de bronze décorés de lignes en zigzag et de cercles gravés. La chaudière est soudée aux extrémités supérieures des tiges droites; elle porte en outre à sa partie inférieure les traces d'un support central en fer qui a disparu; aux points où les tiges droites se rattachent à la chaudière, on voit un chien en bronze debout sur ses pattes; au-dessus des endroits où les tiges recourbées se rejoignent se trouve un homme nu avec de longs cheveux et des oreilles de Satyre, qui met ses mains sur le bord de la chaudière et qui regarde dans l'intérieur. Ces figures, clouées après la chaudière, sont les produits d'un art tout à fait primitif; elles ont peut-être été fabriquées dans l'Italie centrale, mais certainement d'après un modèle emprunté aux Grecs orientaux.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI a 2. Annali 1879 T. *c*, 8. Cf. Annali 1876 p. 250; 1879 p. 15 (Helbig). Olympia IV p. 127 (Furtwängler).

Auprès, à droite:

74 **Une grande chaudière en bronze avec des anses**, qui sont ornées en leur milieu d'une fleur de lotus, sur les côtés de têtes de bœufs.

Monumenti d. Instit. X T. XXXII 4. — Sur des anses semblables, cf. Olympia IV p. 146 (Furtwängler).

Dans la partie de la vitrine tournée vers la fenêtre:

Sur les côtés: deux tubes de bronze de forme particulière remplis de bois (provenant, semble-t-il, du revête-

ment d'un lit), décorés de figures humaines primitives et de petits animaux.

Cf. Monum. d. Instit. X T. XXXIa 8—11.

A gauche: **Chaudière basse**, sur trois pieds en forme de rubans, attachés par des rivets.

Annali d. Instit. 1879 T. CD 7.

Au milieu: **Deux supports à gril** (craticula).

Annali d. Inst. 1879 T. CD 4. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I p. 1557. Cf. plus haut p. 334 n. 202.

81 **Support formé d'une plaque de bronze.**

Cette plaque de bronze, en forme de tronc de cône, est ornée de quatre animaux ailés dressés sur leurs pattes de derrière et sautant, traités dans le style oriental. Elle est couronnée d'une sorte de chapiteau de feuilles, dont les bords recourbés comme ceux d'un bassin ont fait penser que ce support servait de réchaud ou de flambeau. Mais suivant toute apparence il faut reconnaître dans cet ustensile un support analogue à celui du Musée Grégorien (p. 371), support sur lequel était peut-être placé la chaudière qui se trouve sur le rayon d'en bas. Nous retrouvons de tels «hypothemata» aussi bien dans l'art asiatique que dans l'art grec archaïque du VIIIe et du VIIe siècle; ces objets ont dû servir de modèles pour notre exemplaire, qui paraît avoir été fabriqué en Italie même.

Monumenti d. Instit. XI T. II 7. Cf. Annali d. Instit. 1879 p. 9 (Helbig). — Des chapiteaux semblables ont été trouvés près de Marion (Polis tis Chrysokou) dans l'île de Chypre et dans les fouilles allemandes d'Olympie. Cf. Olympia IV T. 68, 810, p. 125 (Furtwängler).

Rayon d'en bas.

Débris d'une chaudière en bronze martelé d'un type très archaïque.

En deux points symétriques du bord deux bustes humains (en bronze coulé) sont cloués au moyen de chevilles;

les ailes et la queue d'un oiseau leur ont été ajoutées sans aucun souci de l'harmonie organique; dans les anneaux dont le dos est garni passaient les chaînes ou les cordes par lesquelles on suspendait la chaudière. Entre ces bustes se trouvaient primitivement six griffons — dont cinq sont encore plus ou moins bien conservés —, retournant la tête. Ces griffons sont formés d'une feuille de bronze qui a été martelée sur un modèle en bois puis remplie d'une masse; les yeux ont été enchâssés; ils sont en émail blanc et bleu foncé. Par leurs formes ces têtes rappellent le type de griffon le plus anciennement employé dans l'industrie des Grecs orientaux. De même, en ce qui concerne la forme du vase et le caractère général de la décoration, nous rencontrons des analogies, comme nous l'apprennent la tradition littéraire et les fouilles, dans l'industrie des Grecs d'Asie-Mineure pendant le VII[e] siècle; c'est donc là qu'il faut chercher l'origine de notre exemplaire.

Monumenti d. Instit. XI T. II 10. Cf. Annali 1879 p. 12. Sur des bustes ailés du même genre trouvés à Olympie: Archäol. Zeit. 1879 T. 15. Olympia IV T. 44, 783 et suiv., p. 115 et suiv. (Furtwängler). — Sur des têtes de griffons semblables trouvées au même endroit, id. ibid. T. 45, 792 et suiv. — Un vase analogue avec support a été découvert dans un tumulus de La Garenne près de Châtillon s/Seine en Bourgogne: Olympia IV p. 114 et suiv., où est citée toute la bibliographie.

Auprès à droite:

Fragments d'un bouclier en bronze du même genre que ceux qui proviennent de la tombe Regulini-Galassi (cf. plus haut p. 327 n. 164). Ce bouclier était décoré de figures humaines. Les restes de trois de ces boucliers ont été trouvés accrochés au mur du tombeau.

En outre, dans les trois rayons:

Fragments d'ustensiles et d'armes en bois et en bronze, **débris de vases phéniciens** en terre cuite revêtue d'un vernis bleu, puis (derrière) un certain nombre d'**anses**, dont la plupart sont ornées de figures d'animaux.

Les anses: Monumenti d. Inst. X T. XXXII 5—7.

Index.

En général les numéros qui figurent dans cet index sont ceux que les monuments portent dans le livre; pour les introductions et pour les pages 206—420 du second volume, je renvoie au volume et à la page. Les noms des artistes sont écrits en italique.

B.

E.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

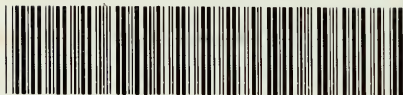
U.

V.

Z.

Imprimerie de F. A. Brockhaus à Leipzig.

Réseau de bibliothèques Université d'Ottawa Échéance	Library Network University of Ottawa Date Due
0 JUIN 2 7 2008	


U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 11 11 03 04 2



